

كتب الأدب والنقد

مِنْ قَضَايَا التَّأْلِيفِ الْعَرَبِيِّ

دراسة نفسية نقدية تحليلية مقارنة

النقد والناقد

دكتور
فتحى أحمد عامر

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الأزهر



Bibliotheca Alexandrina



0024485

الناشر / منشأة المعارف بالإسكندرية

جلال حنرى وشركاه

المجلد	الكتاب	العدد
١٠	١٠	١٠
١٠	١٠	١٠
١٠	١٠	١٠

كتب الأدب والنقد

مِنْ قَضَايَا التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ

دراسة نفسية نقدية تحليلية مقارنة

النقد والناقد

فتحى أحمد عامر

الناشر: المطبعة
حلال جوى وشركاه

الإهداء

إلى الذين يتحرقون شوقاً إلى الفضيلة
ويحترقون من أجلها .
في عالم ثمل بالمادة
غريق في الشهوات
أهدي هذا الكتاب

فتحي احمد عامر

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة :

نصوص الأدب العربى ونقده فى القديم معين لا ينضب ، فهو تراث أمة عريقة من أمم هذا العالم ، شاركت بنصيب وافر فى حضاراته المختلفة ، وثقافته المتعددة ، وظل هذا التراث مصدر استيحاء فكرى وعقلى وعاطفى للباحثين على اختلاف شاكلتهم ، وتعدد مذاهبهم .

ولإيزال هذا التراث حافلا بالعطاء والثراء ، حيث يختزن فى أعماقه ذخائر حية ، ونفائس نابضة ، من إبداع العقل البشرى ، فى فترة طويلة من عمر الزمان .

ولقد كتبت فيه كتابات رائعة للعلماء العرب ، وغير العرب ، أثارت الفكر الإنسانى ، وأيقظت حاسة الإدراك ، والنشيط الذهنى والوجدانى ، فكانت ردود فعل واسعة فى مجال المعرفة ، وكانت إضافات عظيمة ، جديرة بالتبويه والتقدير .

وسوف يجد القارئ فى هوامش هذا الكتاب آثارا متجددة ، عكف عليها علماء أفاضل ، يحلون بها قيمة التراث العربى . ويقارنونه بتراث الأمم المختلفة فى ماضيها وحاضرها ، مما يعدّ جهدا كبيرا ، وعملا حالدا ، يضاف بنق إلى النشاط العلمى الإنسانى .

ولم أذكر أسماء هؤلاء الذين أفادونى . وأفادوا أمتهم ، وتاريخهم وأديبهم ، وأثروا العقل الباحث ، وأيقظوا فيه حاسة البحث — فى هذه المقدمة — نظرا لكثرتهم ، وتعدد أوجه الامتياز فى بنوئتهم ، واكتنبت تبويه بهم فى هوامش الصفحات حيا ، وفى سطورها حيناً آخر .

أما مبهجى فى كتابى هذا فقد اتخذ النص النقدى دليلا وهاديا ، يستغنيه ويستنتطقه ، ويسجل ما يفتى به فى أمانة ودقة ، ثم يوازن بين أفكار نص ونص . ثم يوسع شقة الموازنة ، لينطلق إلى مجال نقد الحديث ، ويرصد الصلات القوية والتاريخية والعقلية فى مسيرة النصوص النقدية عند العرب ، ثم يقف وقفات مقارنة بين الفكر النقدى العربى ، والفكر النقدى الأجنبى ، كلما حدثت المناسبات لذلك

ونظرا لأنساع أطراف الموضوع الذى يجرى عن طوق باحث ، بل باحثين فقد رأيت أن تحيى هذه الدراسة فى حريين . أولهما وهو هذا الكتاب يختص بموضوع « النقد والنقد » وثانيهما يختص بموضوع « الشعر والشاعر » .

وبطبيعة الحال لم أقف في كل موضوع أمام جميع ماكتب عنه في التراث العربي ،
فذلك صعب التحقيق ، وأما اكتفيت بالمعالم البارزة الوضيئة التي أثارت ، ولا تزال
تثير وجهات نظر الباحثين والدارسين على امتداد عصور متتالية ، بدأت بالقرن
الثالث الهجري ، حتى عصر حازم القرطاجني .

وعائتي في هذا العمل هو أن أكشف عن ملامح الاستمرارية في الفكر القدي
هذه النصوص ، وعن مدى صلتها بالتيارات والمذاهب القدية المعاصرة . هذه هي
الزاوية التي عكفت فترة غير قصيرة من الزمان في أركانها ، أنقب ، وأقرأ ، وأحلل ،
وأوار ، وأسرتد بأراء وأفكار من سقوني من حلة الباحثين والعلماء ، وحسبي أنني
احتببت ، وقلت : كلمة لوجه العلم ، فإن أصابت موضعاً من الحقيقة ، فالحمد لله
الذي هدانا لهذا ، وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله ، وإلا فقد بذلت غاية الجهد .
وما تبقى إلا بالله .

ولقد حاءت هذه الدراسة في ستة فصول :

- ١ — النقد والنقاد بين ابن سلام الجمحي والآمدی :
- ٢ — منهج القاضي الجرجاني القدي في الوساطة مبهج في نفسى إنسانى .
- ٣ — عيار الشعر لابن طباطبا .
- ٤ — المنهج العقلى في النقد لقدامة بن جعفر
- ٥ — المنهج القدي التحليلي لعبد القاهر الجرجاني
- ٦ — تمهوية النقد عند حازم القرطاجنى .

منى إن تكن حقاً تكن أحسن المبنى

وإلا فقد عشنا بها زماً رعداً

والله وحده هو الهادى إلى سواء السبيل ،

هـجى احمد عامر

٨ — من حمادى الآخرة : ١٤٠٥ هـ

٢٨ من هراير : ١٩٨٥ م

تجهيد :

لقد شغلت قضايا التراث العربى — ولا تزال — حيزا كبيرا من الفكر العربى ، بل والانسانى ، باعتبار أنها نبضات حية من تاريخ مجموعة من الشعوب ، كان لها مكان الريادة والسيادة فى فترة طويلة من الزمان ، واستطاعت أن تحقق ألوانا من التأثير الاجتماعى والسياسى والثقافى والدينى على غيرها من الأفراد والجماعات والدول التى انبهرت بفكرها ، وفلسفتها ، وأدبها ، وتاريخها .

وكان نتاج العقل العربى فى جميع نواحيه واتجاهاته مثيرا لانتباه العالم فى عصور الازدهار العربى ، وتفتق العبقريّة العربية عن ألوان متعددة من نشاط الفكر والأدب .

وكما شغلت ثقافة اليونان ، وفكر اليونان ، فى فترة من التاريخ سائر المشتغلين بالفكر الإنسانى ، والتراث الإنسانى ، فقد شغل العرب فكرهم وثقافتهم وأدبهم كثيرا من الأمم والأجناس زمانا طويلا .

ومعنى ذلك أن الصلة قديمة بين أمم الأرض ، مهما كانت وسائل المواصلات بدائية بسيطة ، لانتبه وجه الترى ، ولا تطلق من مكان إلى مكان فى سرعة مذهلة ، يتميز بها هذا العصر .

والإنسان هو الإنسان فى الشرق أو فى الغرب ، مشاعره واحدة ، ونواذعه مشتركة ، وغرائزه هى تلك الغرائز التى يولد بها كل البشر ، وعقله يتفق ، ويختلف فى كثير من مسائل الفكر وقضاياها .

فليست هناك قضية أدبية ، أو مسأله فكرية . تعزى إلى الشرق وحده ، أو إلى الغرب وحده . وإنما يستطيع الإنسان الشرقى ، أو الإنسان الغربى ، أن يعى ما يعرض لعقله ووحدانه من قضايا ومسائل ، مادامت ظروفه الحياتية التى يحياها مساعدة له على تفهيم تلك القضايا والمسائل .

ولا شك أن الزمان والمكان والبيئة والاستقرار والتربية وغيرها أمور أو ظروف تشكل فروقا قد تكون جوهرية حيا وعرضية حينا بين إنتاج عقلى ، وإنتاج عقلى آخر ، وحصاد عاطفى ، وحصاد عاطفى آخر .

من هنا كان هذا الأثر الكبير لكتاب « من الشعر » لأرسطو ، وكان هذا الأثر الرائع لشدع مسرحيات « ولیم شكسبير » وكان هذا الأثر المحدد لفكر ابن خلدون .

اللُّغوى ، ولنظرية عدد القاهر الجرجاني في النظم ، هذا الأثر الذى لم يحتجز خلف أسوار من القومية أو الاقليمية ، لأن احتجازه ليس فى قدرة إنسان ، والإنسان عاجز عن احتواء الظواهر الإنسانية وتقييدها ، إنها تسرى مع الرياح ، وتنطلق مع الهواء ، فتطرق كل القلوب بلا استثناء ، فمن شاء أن يأخذ من زادها أخذ ، ومن شاء أن يقتبس من هديها اقتبس ، ومن شاء أن يتمثلها فى ضميره وإحساسه كانت له هداية ونورا .

لقد وعى الإنسان القديم قيمة الفكر الإنسانى ، ووجد أن حياته ، وتجدده فيه ، فكان يتفنن فى تخليده وإبقائه ، ليكون معلماً على حياة وحضارة .

اقرأ معنى ما يقوله الجاحظ إمام العربية : « وكانوا يجعلون الكتاب حفرا فى الصخور ، ونقشا فى الحجارة ، وحلقة مركبة فى البنيان ، فرما كان الكتاب هو الناقى ، وربما كان الكتاب هو الحفر إذا كان تاريخاً لأمر جسيم ، أو عهداً لأمر عظيم ، أو موعظة يرتجى نفعها ، أو إحياء شرف يريدون تخليد ذكره ، كما كتبوا على قبة غمدان ، وعلى باب القيروان ، وعلى باب سمرقند ، وعلى عمود مأرب ... يعملون إلى الأماكن المشهورة ، والمواضع المذكورة ، فيضعون الخط فى أبعد المواضع من الدثور ، وأمنعها من الدروس ، وأجدر أن يراها من مر بها ، ولا تنسى على وجه الدهر »^(١)

ولماذا ذلك كله ؟ لماذا الحرص على أن تكون الآثار مسجلة باقية ؟ وعلى أن يكون حصاد العقل البشرى حياً تتدارسه الأجيال ، وتتناولوه الأزمنة ؟

ثم اقرأ معنى ما يقوله الجاحظ فى عبارة ثانية ، لئرى معا قيمة عطاء الفكر وأثره فى تجدد الإنسان فى كل مكان وزمان :

« وفضيلة الشعر مقصورة على العرب ، وعلى من تكلم بلسان العرب ، والشعر لا يستطاع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومضى حول تقطع نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب منه ، وفنار كالكلام المنشور ، والكلام المنشور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنشور الذى حول عن موزون الشعر » .

وجميع الأمم يحتاجون إلى الحكم فى الدين ، والحكم فى الصناعات ، وإلى كل ما أقام لهم المعاش ، وبوّب لهم أبواب الفطن ، وعرفهم وحده المرافق ، حديثهم

(١) اخيرا : تحقيق وتقديم فوزى عنبري : دمشق وبيروت ٢٠٠١ : ٥١ :

كقديمهم ، وأسودهم كأحمرهم ، وبعيدهم كقريبهم ، والحاجة إلى ذلك شاملة لهم ، وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس ، فعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا ، وأبو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن ، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا فى معانيها شيئا لم تذكره العجم فى كتبهم التى وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم ، وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ، ومن قرن إلى قرن ، ومن لسان إلى لسان ، حتى انتهت إلينا ، وكنا آخر من ورثها فيها»^(١)

إن الجاحظ يقصر فضيلة الشعر على العرب فى زمانه فقط ، لأن الوزن كان خصيصةً ينفرد بها الشعر العربى ، ومن هنا سُمى الوزن معجزاً ، فكأن الشعر هو الذى يرتبط بالوزن فى ذهن الجاحظ ، وإلا لايعد شعرا ، ومن هذا المنطلق لا يحسب الجاحظ حسابا لشعر اليونان مثلاً ، هذه النظرة الضيقة لهذا العالم المفكر تقابلها نظرة واسعة ، وسعت عصر الجاحظ ، وعصروا بعده حتى اليوم ، هى أن الشعر لا يستطيع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حوّل تقطع نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب منه ، وصار كالكلام المنشور ، بل وأصبح الكلام المنشور المبتدأ به أحسن وأوقع من المنشور الذى حوّل عن موزون الشعر .

ألا توافقنى على أن هذه القضية ، قضية ترجمة الشعر ، لاتزال قضية معاصرة فى كل الآداب الإنسانية ، وأن ترجمة الشعر تفقده كثيراً من إحساسه ونبضه وتصويره وخياله وموسيقاه ؟ إذ ترتبط كل هذه الخصائص الفنية بتجربة الشاعر وانفعاله وصدق أدائه ، منهما يكن من أمر المترجم حول قدراته وتمكنه من زمام اللغة المنقول منها واللغة المنقول إليها .

وإذا كان الجاحظ قد عبّر عن عصر واحد فى قضية ، فقد عبّر عن جميع العصور . فى قضية ثانية ، فنقل الكتب والحكم وكل ما هو نثر إنما يتم نقله ويصح ، لأنه عبارة عن نقل الفكر أو الحكم ، أما الشعر فهو تحارب وإحساسات وانفعالات يصورها خيال الشاعر ، وليس فكراً حالصاً ، فكيف يترجم الشعر إذن ؟

إن ترجمة الشعر تفقده كثيراً من خصائصه وسماته الفنية ، قد تترجم الفكرة ، ولكن كيف يترجم نبض الإحساس ، وصدق الأداء ، ودرجة الانفعال ، وعبارة جملة ، قد يترجم الشعر ، ولكن هل تترجم روح الشعر ؟؟

(١) المراجع السابق : ٥٤ - ٥٥

هذا مفكر واحد من مفكرى العربية يجيء تفكيره محدودا حيناً ، ولا محدودا حيناً آخر ، يفكر بلغة الحاضر حيناً ، وبلغة المستقبل حيناً آخر ، لأنه فكر بشرى ، يعرض له التفوق والقصور ، الصواب والخطأ .

وما يصدق على الجاحظ فى العربية ، يصدق على فولتير فى الفرنسية ، وعلى « شكسبير » فى الانجليزية ، وعلى « جيته » فى الألمانية ، قد يكون كل واحد من هؤلاء صدق قويا لأمنه ، وصدق قويا لعالمه وإنسانيته .

« فشكسبير » مفخرة قومية عند الانجليز ، ولكنه ألف من الروايات عن الرومان والطلليان فى القرون الأولى ، والقرون الوسطى أكثر من تأليفه فى تاريخ قومه .

« وهاردى » كتب عن أنباء إقليمه فى رواياته ، ولكنك إذا قرأت شعره وجدت فيه ما يهيم المصرى والهندي ، واليونانى كما يهيم الانجليزى ، وقس على ذلك شعراءنا الأقدمين ، وجلة الشعراء المحدثين ^(١) .

« إن أدب أية أمة له سماته الإبداعية الخاصة التى لا تفقد أهميتها أبداً فى نظر الأجيال المتعاقبة ، والتى تعيها الأمم الأخرى إلى حد بعيد أو قريب » ^(٢) .
وعن طريق السمات الإبداعية المشتركة فى الآداب الإنسانية ، تلتقى تلك الآداب ، وتتمازج .

ومهما يكن من أمر اختلاف اللغات التى هى مادة الآداب ، « فعلى المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة جامدة كالحجر ، وإنما هى ذاتها من إبداع الإنسان ، ولذلك فهى مشحونة بالثقافة لثقافتها لكل مجموعة لغوية » ^(٣) .

وسوف تبقى — ما بقيت الحياة — هذه الظواهر التى تعدد ، وتباين ، حول أهداف الأدب وغاياته ، فالتناس يختلفون حول هذه الغايات ، بل ويقتلون ، كما يقول الدكتور محمد مندور ، فمنهم من يذهب إلى أن الأدب كغيره من الفنون نوع من الترف الذى لم يعد له مجال فى الحياة التى تقوم على الانتاج والعلم ، ومنهم من يذهب إلى أن الأدب ضرورة من ضرورات الحياة ، وأنه يتبع فى حياة الناس حاجات

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى احبل الماضى . الأستاذ العقاد : ١٩٤

(٢) حاصر النقد الأدبى : ترجمة دكتور محمود الربيعى . دار المعارف . مائة دمارس لوبس : ص ١٥٠

(٣) بعيرة الأدب : ربه وليك وأوسن وارين : ترجمة محى المحى . مجلس الأعلى لإعانة الفنون والآداب دمشق / ص ٢٢

ملحة ، لاتقل حطورة عن غيرها من اخحات المادية وغير المادية .

ولا تقف المعركة الدائرة حول غايات الأدب ووظائفه عد ضرورته أو عدم ضرورته ، بل تمتد إلى الاختلاف حول الغايات التي يمكن أن يسعى إليها ، فيستاءلون : هل يجب أن يكون الأدب فرديا أو اجتماعيا ، ذاتيا أو موضوعيا ، وهل يجب أن يكون أدب حمال ، أو أدب حياة ، وهل يكون أدب عاطفة وانفعال ، أو أدب عقل وتفكير ، ثم هل يجب أن يحمل رسالة أخلاقية تهذيبية أو يكتفى برسائله الجمالية ، هل يجب أن يكون أدب شرح وتفسير وعرض وايضاح ، أو أدب دعوة وهداية وإرشاد وتوجيه ، وأخيرا هل يحسن أن يكون أدب هروب وحياد ، أو أدب رأي والتزام ؟^(١)

نفس هذه اتجاهات تتصارع في استرق والغرب على السواء ، ونتيجة هذه الاتجاهات المتصارعة حول غايات الأدب ووظائفه في العالم نرى من الأدب ماهو ذاتي ، وماهو موضوعي ، وماهو فردى . وماهو اجتماعي ، وماهو أدب عاطفة ، وماهو أدب عقل وتوجيه ، نرى من حصاد الأدب ما يمثل جميع الاتجاهات في اختلافها وتعددتها حول أهداف الأدب .

والحقيقة التي يكاد ينشق عليها نقاد الأدب ودارسوه هي أن كل أدب يضيف شيئا إلى تراث أمته ، وأن أدب كل أمة جزء من الأدب العالمي ، فالآثار الأدبية العظيمة التي يقبل أسنادها الدكتور غيمى خلال تأليف وحدة عامة ، يجب أن يقاس التاريخ الأدبي الحديث بسبته لها . ونفسه من الأدب العالمي بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ، ويسير تافقا في البعد ، فالأدب الحديث لا يقوم على أساس الأدب القومي في ، ضيه محسب ، بل يقوم كذلك بأنه لسة في ذلك البناء العالمي الشامع .

فاكتشاف الآداب العالمية ، والاتواء من مناهلها في القديم والحديث يعدل من نصيبا إلى الأدب القومي ، ويدفع به إلى التقدم والازدهار ، والنتاج الأدبي الحديث يعدل من نظر إلى أدسا الحديثة ، إذ كان حديثا كل الحدة ، بل يصيف حديثا إلى الأدب العالمي حملة

وتمثل هذه التيارات العالمية في الأدب . ويقده نهضت الآداب المختلفة ، فقد آتى عصر النهضة في أوروبا بثماره لرجيعه إلى الأدب القديم اليوناني والروماني ، وإلى مبادئ

(١) الأدب ومبادئه - دكتور محمد مندوب - مصر للصح والإشراف - القاهرة - ١٩٨٤

النقد التي كانت سائدة فيهما ، ونهض الأدب العربي ، كما تقدم النقد فيه نسبيا في العصر العباسي ، لاتصاله بالأدب الفارسي ، وبالفلسفة اليونانية .^(١)

ولم يكن الأدب العربي القديم متقوقعا منعزلا عن التيارات الأدبية الإنسانية التي عاصرتة ، فقد استطاع أن يؤدي رسالته النابعة من ظروف حياته ، ومقتضيات عصره .

« إذ لا يوجد في العالم أدب يثبت بين قومه جيلا بعد جيل دون أن يكون فيه مايفعهم ، ويعبر عن حياتهم ، ولو كان مداره كله على الموضوعات التي يسمونها بالشخصيات ، وهي لا تقبل الثبات بعد جيلها لو لم تكن من صميم العموميات » فقد يبدو أن قصيدة المدح كلام لايعنى غير السيد المدحود والشاعر المادح ، ولا فائدة فيها لأحد بعد ذلك غير كاسب المدح وكاسب العطاء .

إن قصيدة المدح لو كانت كذلك ، لما استحققت من المدحود نفسه أن يذبل فيها ذرها واحدا ، ولولا أن المجتمع يستفيد من القصيدة ، ويخفظها هذه الفائدة لما احتسب بها المدحوخ ، ولاحاشت بها ملكة التعبير في الشاعر .

إن المجتمع يستفيد من قصيدة المديح أنها تحيي فيه أخلاقا لا قوام له بغيرها في قيادته وسياسته وعاملاته المتبادلة بين أفرادها ، وتلك هي أخلاق التسحاحه والرأى والحزم والكرم والمروءة والحياء ، وشماثل النبل والفداء ، ولم يخطيء أبو تمام حين قال :
ولولا خلال سنّها الشعر مبادرى نساء العلاء من أين تؤتى المكارم^(٢)

فقصيدة المديح ، مهما يكن واءها من يواعى ، ترسم صورة للمودج والمثال الذى هو ضرورة من ضرورات الحياة حينئذ ، فطبيعة الحياة الخشنة القاسية تتطلب ألوانا من المروءات والبطولات ، والتضحيات ، تستقيم حولها حياة الناس ، والقصيدة هي التي ترغب في تلك الصفات ، وتدفع إليها ، وهذه منزلة عالية تشرئب إليها نفوس الرخال والأطفال .

« ومن شعر الهجاء نعرف الصفات التي تحقر صاحبها بين أبناء عصره ، ومن الاعتدال في الدم ، أو المبالغة في الفحش نعرف كيف كان المجتمع سليما يكفى فيه القليل من اللوم للمساس بمنزلة الملووم ، أو يعرف كيف كان المجتمع موبوءا ملوثا

(١) النقد الأدبى الحديث دكتور محمد عيسى هلال دار النهضة بيروت ٢٢

(٢) أشعار محمد بن سعد دأ - الانتد العناد دار المعارف مصر ١٩٠٠ - ١٢٨ - ١٢٩

بالعُيوب ، لايها في المهجور مما دون الأفضال البالغ في اتهامه بالردائل والتبهاث ، فلا يكفى فيه اللوم القليل لإسقاط الرجل الرفيع في أنظار عامة قومه ، بل لابد من الهبوط بذلك الرجل إلى الحضيض ، ليزدريه من يوقره ويرعاه ^(١) .

وكما كانت قصيدة المدح مصورة للمودج الإنساني الراق ، فقصيدة الهجاء كانت مصورة للنموذج الإنساني المتسفل ، أو عبارة أخرى كانت لونا من القند الاجتماعي الذي يحاول أن يتعد بالمجتمع عن ساحة الرذيلة إلى ساحة الفضيلة .

ولم تكن قصيدة الغزل العربية لعوا من القول ، أو دموعا تعقد في سلك من النظام ، لا تمثل عاطفة ، ولا تصور تجربة ، ولا تحاكي حياة صحيحة صادقة .

« فإن مؤرخي الآداب الأندلسية قل الفتح العربي وبعده قد أوشكوا أن يتفقوا على أثر هذا الغزل في تحول آداب انثروبوية وشئون المرأة والبيت التي تتصل بهذه الآداب ، وقد نسبوا إلى الغزل العذري ونغز الصوفي آثارا متعلقة في تقاليد القوم وحواطهم الدبية .

إن شعر الغزل يعلمنا كيف كان تفضله ومنشده ينظرون إلى محاسن المرأة الجسدية والنفسية ، وكيف كان الرجل في العصور المتوالية يكسب عطف المرأة وإعجابها ، ويكسبها عطفه وإعجابها ، وكيف كانت حلائق الجنسين في علاقات التحية ، وعلاقات المعيشة ، وكيف كانت عواطفهم القوية وعواطفهم المعروفة بين عهود الفطرة وعهود الترف وعهود الاختلاف بالأمم الأجنبية .

ولا يطلب من فن فنون التعر في لغة العربية أو سواها أن يصور لنا العالم الذي يتسيع بين أناته تصويرا أصدق من هذا التصوير ^(٢) .

فالآدب العربي كان مرآة للمجتمع العربي ، تنعكس على صفحاتها حياته وتقاليده وخبرته وشرو ، في أداء صادق ، وشعور مرهف ، وانفعال عميق .

والقند العربي كان يتبع هذا الأدب في مسيرته خطوة خطوة ، حتى وصل في تصوره إلى وضع الكتب الخاصة في موروث والطريات والتفسير والتحليل ، وليس من الانصاف أن نقول : إن القند العربي قد بلغ قمة نصجه واحترق في فترة من فترات ازدهاره وتفوقه ، فذلك قول يؤدي - إلى التسطط في المبالغة .

(١) السابق ١٣٠

(٢) السابق ١٣١ - ١٣٢

وليس من الانصاف أن نقول : إن النقد العربى لم يستطع أن يتابع مسيرة الأدب محلاً وموازناً ومكتشفاً للسمات الرائعة فى العمل المبدع ، وللصفات الدميمة فى العمل الدميم ، فذلك قول يؤدى بنا إلى الجحود والظلم .

والحقيقة التى نطمئن إليها ونقرّها فى هذا الصدد : هى أن النقد العربى قد استطاع أن يتابع مسيرة التناج الأدبى بمقاييسه النقدية ، وشخصيته المستقلة ، تبعاً للظروف الاجتماعية والنفسية والثقافية التى كان ينض من خلالها ، ويتحرك على أرضها .

وفى العصر الحديث استطاع هذا النقد أن يضيف إلى نفسه زادا جديداً ، وفكراً معاصراً ، وفلسفة حديثة ، فتجدد وتطور ، وانطلق من ماضيه إلى حاضره ، يتفاعل مع الأحداث الجديدة ، والقيم الأدبية التى يحفل بها لسان العصر .

وهو يستمد قوته الراهنة من مصدرين كبيرين :

١ — من تراثه النقدى الذى يتصم عنصر الاستمرارية والبقاء حتى اليوم .

٢ — من التيارات النقدية المتعددة التى يموج بها عالمنا المعاصر .

وأخيراً لسنأ فى حاجة إلى مقاييس نقدية نكمل بها نقصنا فى ساحة النقد ، فعندنا من الآثار الأدبية المألوفة بأدق المقاييس لكان راححاً — كما يقول « ميخائيل دميمة » فى كتابه « الغربال »

« كيف يكون لنا أبو العلاء الذى جمع فى كثير من قصائده ومقاطعته بين دقة البيان ، وحنن التسقيق ، ورثة الوقع ، وصحة الفكر ، ولا نخجل من أن نلقب « بالأمير » و « الساتر » والعبقري » من ليس فى شعرهم سوى الرركشة والرنه ؟ فقد تطرب به حين تقرأه ، لكنك تنساه فى الحال ، وتلقيه من يدك ، وليس فى قلبك وتر يتحرك ، ولا فى رأسك فكر يفتق .

إن حاجتنا ليست إلى مقاييس أدبية ثالثة ، فهى وافرة لدينا ، إنما الحاجة إلى من يحسنون استعمال هذه المقاييس ، لاسيما فى دورنا الحالى ، لأنه دور انتقال ، حاجتنا إلى شعراء وكتاب ، يقيسون ما يظمون ويكتبون بهذه المقاييس ، فيسيرون ، وتسير معهم أذاننا فى الصراط القويم ، وإلى ناقدين محصين ، يميزون بين غث الأدب وسمبه . فلا يحسون الأصدا دُرّاً ، ولا الحاح كواكب « (١) »

(١) الغربال : ٧٣ — ٧٤

الفصل الأول

النقد والناقدین ابن سلام والآمدی

بین یدی ابن سلام والآمدی سوف نترك للنصوص الفدية حرية الحركة ، تنسئ عن نفسها ، وتكشف عن مضامينها ، دون أن تتدخل تدخلا يعوق حرية هذه الحركة ، فنحن نريد للنص النقدي أن ينطق هو ، لا أن نُنطقه نحن ، نريد له إيجابية كإيجابية الإنسان المنتج لا سلبية كسلبية الإنسان العقيم .

وبعد الملاحظة التي لا تأخذ من هذا لذاك ، ولا تعطى ذاك على حساب هذا ، نقوم بعملية الرصد والتسجيل والمقارنة ، لنرقب عن كتب نتيجة هذا العمل ، وهل يوجد اشتراك بين نص وآخر ، وفيه يشتركان ؟ وهل يوجد تباعد بين نص وآخر ، وفيه يتباعدان ؟ وهل هناك مضمون معين تحد طفولته في نص ، وشبابه وقوته في نص آخر ؟ وهل هناك معنى ذائع مشهور تلمسه لئسا في نص ، ثم جده يختصر ويموت في نص جديد ؟

ثم ما نصيب كل حص من النصوص التي تنبئ عن نفسها من التطور عبر حركة التاريخ ، والاستمرارية حتى حياتنا المعاصرة ؟

ونبدأ هذا الفصل بنص لمحمد بن سلام : (١)

(١) نون سنة ٢٣١ هـ ، وقيل سنة ٢٣٢ هـ ، وكان ذلك في السنة التي مات فيها الواثق ، ويبيع المتوكل ابن المعتصم : اعطر : نزهة الالاء في صفات الأدياء لابن الأسارى : تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار سبعة مصر للطبع والنشر ، ص ١٥٨ ، وشذرات الذهب لآل العماد الحلبي ج٢/٧١ المكتبة التجارية للبعثة والنشر . بيروت .

ويجمع كتب اللغة على ذكر : الصناعة ، مانكر . وأما حرفة الصانع وعمله يدیه ، يدل على أن : الصناعة ، بالفتح في المعاني دون احتسب ، وأما الحرف والدربة على الشيء ، والنفاة : الحدق والأفتان وسط الأصيل ، والمعرفة حد الشيء ، ودرجه ، وإقامة ما يعرفه على أحسن وجهه ، ونف الشيء ينفعه نفعاً حذقه وأنفعه ، وكان سريع الفهم الحيد ودرجه . اعطر : صفات محول اسمره : تحقيق محمود محمد شاكر . السفر الأول . هامش ص ٥ للمحقق العاصي . واعطر : التاميم الخط للعبور اناى . ح ٣ مادة : نقد ط ٢ : ١٣٧١ هـ — ١٩٥٢ معطى النافى الحلى .

يقول : [وللتَّعَرُّفِ صِنَاعَةٌ وَثِقَافَةٌ ، يَعْرِفُهَا أَهْلُ الْعِلْمِ كَسَائِرُ أَصَافِ الْعِلْمِ ، وَالثَّقَافَاتُ ، مِنْهَا مَا تَتَقَفُّهُ الْعَيْنُ ، وَمِنْهَا مَا تَتَقَفُّهُ الْأُذُنُ ، وَمِنْهَا مَا تَتَقَفُّهُ الْيَدُ ، وَمِنْهَا مَا يَتَقَفُّهُ اللِّسَانُ]

من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا تعرفه بصفة ، ولا وزن ، دون المعاينة مِمَّنْ يبصره ، ومن ذلك الحنطة بالدينار والدرهم ، لا تعرف حَوْدَتُهُمَا بلون ولا مَسَّ ، ولا طراز ، ولا وَسْمَ ، ولا صفة ، ويعرفه الساقط عند المعاينة ، فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها ، ومنه البُرُّ بغرب السحل ، والبصرُ بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده . (١)

مع تشابه لونه ، ومُسَّه ، وذَرَعَه ، حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذي خرج منه ، وكذلك بنسب الرقيق ، فتوصف الجارية ، فيقال : ناصعة اللون ، جيدة الثقب ، نقيبة الشعر ، حسنة العين والأنف ، جيدة اليهود ، ظريفة اللسان ، واردة الشعر ، تكون في هذه الصفة مائة دينار ، ومائتي دينار ، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر ، ولا نجد واصفها مزيداً على هذه الصفة ، وتوصف الدابة ، فيقال : خفيف العنان ، ليس الظهر ، شديد الحافر ، فتى السن ، نقي من العيوب ، فيكون خمسين ديناراً أو نحوها ، وتكون أخرى بمائتي دينار وأكثر ، وتكون هذه صفتها .

ويقال للرجل والمرأة ، في القراءة والعناء ، إنه ندي الخلق ، طلل الصوت طويل النفس ، سيئ اللحن ، ويوصف الآخر بهذه الصفة ، وبهما بون بعيد ، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع به . بلا صفة ينتهي إليها ، ولا علم يوقف عليه ،

(١) الخبارة : أراد بها نقد الريف ، فخرج من يد يد ويد .

والطراز : هو في الأصل التقدير مسوي ، بمعنى مبيدة السحر والدرهم ، والوسم : ما يسلك عليه من صورة ، أو نقش ، أو كتابة .

والهرج : الرديء العسة ، فيطل ويد ، ويستيق : إذا كان من ثلاث صفات رديء وبطرح ، والمعرع : المعصم المقصوب في قات ليس بمعصوب : فاعتر . صفات محال السعد ، هامل من د للمحقق الفاضل في القاموس اصطلح . الطراز صواباً سر عنه استوب معرب ، ولجس أنز النكت ، والهرج الساطل والريء ، ودرهم سوق . ذيف بهرج مسن . معصنة . وحفنه مديح : معصنة

وإن كثرة المدارس لتعدي على العلم به ، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به .
قال محمد : قال خلاد بن يزيد الباهلي لخلف بن حيّان أبي محرز وكاناً لآد
حسن العلم بالشعر يرويه ويقول — بأى شيء تردّ هذه الأشعار التي تُروى ؟ قال
له : هل فيها ما تعلم أنه مصنوع لا خير فيه ؟ قال : نعم . قال : أتعلم في الناس
من هوأ علم بالشعر منك ؟ قال : نعم قال : فلا تُنكر أن يعلموا من ذلك أكثر مما
تعلمه أنت .

وقال قائل لخلف : إذا سمعتُ بالشعر أستحسنه ، فما أبالي ما قلت أنت فيه
وأصحابك . قال : إذا أخذت درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف : إنه
ردىء ! فهل ينفعك استحسانك إياه ؟ (١) هـ

يؤكد ابن سلام في هذا النص خطر النقد ، وخطر الناقد ، وأن النقد ضرب من
المهارة العملية لاتتاح لغير المتخصصين ، ومن ثمّ كان النقد علماً ، وكان الناقد
علماً ، والعلم لا يوجد صدقة ، أو يولد بطريقة عشوائية دون إعداد أو تنسيق ، والعلماء
لا يوجدون ما بين عشية وضحاها .

المسألة أكبر مما يتصور بعض الدارسين ، إنها مسألة غاية في التعقيد وابن سلام
يدرك الخطر والخطورة في هذه المسألة ، ولذلك وقف يرصدها بالمنطق ، ويفسرها
بالإقناع عن طريق الحوار ، ويحيطها بسوار من العلاقات بين الأشياء
والمرئيات — محسوسة ومعقولة .

فعلم الشعر لا يدركه إلا الخاذق المدرب الخبير ، الذي يجيد معرفة الجيد من
القول وأسباب جودته ، والردىء من التعبير ، وأسباب رداءته .

(١) طبقات فحول الشعراء . ٥ — ٧

الشُّطْب : الطويل الحسنُ الخلق . وقرئ مشطوبُ الشعر والكتف : انتم مثله سباً ومقصود هـ حرية
ضويلة حسنة الخلق عتّة . ووارد من الشعر : الطويل المسترس الذي يرد كفل المرأة .
والندانة . للذكر ولأنتى على النساء

ندى الصوت كعتى عيده . والمقصود ها غير حاقى حقيق . طرقي الخلق . فهو أربع قصبة وأربع
ندهه ، وظلّ الصوت حسنة عده ناعمة ، مبيح النعمة ، وعادة على الشيء قواه ، وأعده عه .
انظر القديس ص ٦٠ ٧ من كتاب طبقات فحول الشعراء نسختي عدم

وليس أمر النقد وفقا على الحذق والخبرة والتجربة والمران ، بل هناك شيء لا يقل عن ذلك خطورة ، وهو الطبع ، أو الموهبة ، أو الملكة التي لا تدخل فيها لقدرات الإنسان ، وإنما هي فيض وعطاء سماوى يهبه الله من يشاء من عباده .

ويتمثل ذلك كله في قريحة اصافية ، ونفس شفافة ، وإحساس جميل ، وإدراك عميق ، ينفذ إلى خفايا النص الأدبي ، ويستخرج ما فيه .

ومتى صقلت هذه القريحة بألوان خاصة من الثقافة ، جاد عطاؤها ، وأصبحت مقتدرة على التمييز والتفسير والمقارنة ، وشرح الأسباب والعلل ، وبالخبرة الطويلة ، والتجربة العميقة ، والنظر الدائم في النصوص الكثيرة المتعددة عبر الأيام والسنين ، يصبح الناقد متخصصا .

وهنا ثورة غير مباشرة على هؤلاء الأدعياء الذين يقيمون من أنفسهم حراسا على الأدب ، يثيرها محمد بن سلام في وقت مبكر من عمر التاريخ ، دون أن تمنحهم السماء شرف هذه الموهبة ، ودون أن تصقل الثقافة الجادة العميقة مواهبهم ، ودون أن تطول تجاربهم ، وتعمق خبراتهم ، وتقطع حياتهم في مدارس وممارسة . هذه الثورة القديمة التي هبت ريحها منذ القرن الثاني الهجري ، لا تزال قائمة تعاصر حياتنا ، تنعى على الأدعياء ادعاءهم ، وعلى الفضوليين فضولهم ، وفي الوقت نفسه تجلى حقيقة خالدة في لمعان جوهرها ، وصفاء معدنها ، وهي قيمة التخصص ، أو : التخصص قيمة .

وليس معنى ذلك أن ابن سلام يضيق على رواد المعرفة ، فيقيد كلا منهم في دائرة ضيقة من التخصص لا يتجاوزها ، فذلك ليس من طبيعة الأشياء في العلوم الإنسانية ، ومنها الأدب والنقد .

والأديب لا يكون أديبا إذا اقتصر على النظر في النصوص بعيدا عن مجالها التاريخي ، وعن نجال علم النفس ، وعلم الجمال ، والفلسفة ، واندراست المقارنة ، فالتخصص لا يفى إطلاقا أن يتصل المتخصص بالعلوم والفنون التي تزده وثوقا بقضايا تخصصه ، وتعد ضرورة من ضرورات هذه القضايا .

وبصر ابن سلام من منطلق الاقتناع والتشبع على أن هذه القيمة التخصصية تتعلق بسائر صوف العلم ، وبشتى المهارات التي يعرفها الإنسان ، فمنها ما تبرع فيه النعمان ، ومنها ما تصل إلى كنهه الأدن ، ومنها ما تمهر فيه اليد ، ومنها ما يتذوقه انسان ، مع تمايز كل حاسة من هذه الحواس بين الأفراد في طبيعتها ومدى مارتك

فيها من مقدرة على الإدراك والتذوق والإبداع .

على أن الأمثلة والنماذج المحسوسة تزيد الأمر وضوحاً وتأكيذاً من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره» ومعنى ذلك—دون تحمل في الفهم والاستنباط — أن المعادن الكريمة لا ينكشف أمرها ، ولا تتحلّى حقيقتها عند الوقوف على صفة من صفاتها الظاهرة ، وحصائصها الملموسة التي تمثل للعين ، أو تبدو في البريق واللمعان ، وإنما تنكشف وتبين عندما تتجلى في طبيعة جوهرها ، وفي سماتها العميقة التي هي سرّ من أسرارها خاصة ، أودعه الله حقيقة تركيبها .

والذي يستطيع الوصول إلى أعماق حقيقة جوهر هو ذلك الغواص الخبير بصيد اللآلئ والإحساس بها ، وتأملها ، والتمييز بينها ، ومقارنة لؤلؤة بلؤلؤة ، وتفضيل واحدة على أخرى ، بمقياس داخلي ركب في حساسه تركيباً طبيعياً يتميز به عن سواه .

« وكذلك بصر الرقيق ، فتوصف اجارية ، فيقال : ناصعة اللون ، جيدة الشطب ، نقية الشعر ، حسنة العين والأنف ، جيدة النهود ، ظريفة اللسان واردة الشعر ، فتكون في هذه الصفة بمائة دينار ، وتسمى دينار ، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر ، ولا يحد واصفها مزيداً على هذه الصفة »

فما الذي يميز هذه الأخرى عن سابقتها . حتى أصبحت جديرة بألف دينار وأكثر من ألف دينار ؟

والجمال الجسدي في هذه هو نفس الجمال جسدي في تلك ، الملامح هي الملامح والتقاطيع هي التقاطيع ، والدقة في الحواس هنا هي الدقة في الحواس هناك فعلاً كان التمايز والتفضيل بين الجاريتين ؟ وما المقياس الحمائي الذي تمت على أساسه المقارنة ؟ هو في ذلك الأمر الداخلي الذي ركب في حلة هذا الإنسان الذي تطل منه البصيرة فتري مالا ترى العين ، وتميز مالا تميز العين ، وتنفذ إلى مالا تنفذ العين . وبعبارة ثانية : تستطيع هذه البصيرة — أو سمعها إن شئت الإلهام — أن تكتشف روح الجمال في حذرية دون جارية .

وروح الجمال هي التي تمنح الجمال اسدياً بصبه وحرارته ، شوقه والظماً إليه حاذيته والخمير نحوها ، سحره والاندماج معه . والاستعراق فيه .

وهكذا نقد الزيوف والصحاح من الدنانير والدراهم ، والصبر بعرب النخل ، ونصر بأنواع المتاع . وضرويه واحتلاف بلاده ، مع تشابه نوبه ومسّه وذرعته حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذى خرج منه ، وكذلك الدابة توصف بأوصاف جسدية أنيقة ودقيقة ، والرجل والمرأة فى القراءة والغناء ، يوصفان بما يفيد براعتهما فيهما .

ولكن هذه الأوصاف المادية فى أصناف العلم المختلفة ، وفى المهارات المتعددة لا توصلك إلى أعماقها ، ولا تغوص بك إلى داخلها ، إنها تقف بك عند الطلاء الخارجى ، وقد يكون مزيفاً ، فلا تحسّ بارتياح إليها ، أو انجذاب نحوها .

والعامل الخطير الذى يمحّر بك عباب هذه الأشياء ، ويستكشف مكوناتها عامل روحى ، يستجلى أرواح المناظر ، وينكسر ضوؤه على ضوءها ، فيتعاقب الشعاع والشعاع ، لأنهما من جنس واحد .

إنها دعوة خطيرة تغفل فى أعماق ابن سلام ، وتستحوذ عليه من قمة رأسه إلى أخمص قدميه ، وتمتزج بعقله وقلبه ، وكأنه يمحّر عباب القرون ، ليتكلم بلسان هذا العصر : « من انقطع لشيء أحسنه » والخبرة الطويلة بشيء ، ومعايشة هذا الشيء ، وحبه ، والإحساس به وتذوقه يوصل إلى حقيقته ومعناه .

فضالة ابن سلام هى الحقيقة فى علم الشعر ، وهو مصطلح يعادل مصطلح نقد الشعر ، ولا يصل إلى هذه الحقيقة إلا إنسان مدرّب مجرّب صناع مثقف موهوب صاحب ذوق .

« يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلاصفة ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه ، وإن كثرة المدارس لتعدى — لتعير — على العلم به ، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به »

ويذهب الدكتور محمود الربيعى إلى أن الخصيصة الجوهرية التى تميز الناقد المتخصص هى ما يمكن أن نسميه الذوق ، ومع ذلك نحسّ أن الإحالة على هذه الخصيصة الجوهرية تدلنا عليها عبارات غامضة ، مثل عبارة ابن سلام « بلا صفة ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه » وعبارة القاضى الجرجانى « موقعه فى القلب أطف ، وهو بالطبع أليق » وعبارة الآمدى « إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة »

ونحن حين نتابع رحلتنا في هذه الصوص نجد أن الغموض الكائن في العبارات السابقة ، يعادله وضوح في عبارات أخرى تجعل من الذوق في معناه النهائي تلك الطاقة النقدية التي تقوم على الاستعداد الفطري ، وتكتسب فعاليتها العملية بالذرية الطويلة ، وهذه الذرية في مظهرها العملي ليست سوى ثقافة الناقد الأدبي الفعالة في نهاية المطاف ^(١)

ومع تقديرنا لقيمة هذا الرأي ، فإننا نفهم عبارة ابن سلام « بلاصفة ينتهي إليها ، ولا علم يوقف عليه » بأن الصفات الداخلية أو النفسية للشيء — وهو ما يقصد إليه ابن سلام في نظرنا — يصعب الاحاطة بها من ذوق واحد ، فقد تختلف فيها الأذواق ، وتعدد وجهات النظر ، إذ ليست هناك قواعد أو أصول محددة تطبقها عليها تطبيقاً صارماً .

وغرض ابن سلام من الاسترسال في نماذج أصناف العلم والصناعات إنما هو النقد الأدبي ، وتقديم هذه النماذج ، وتعدد أوصافها الظاهرة ، وبيان كيفية الوصول إلى أوصافها الخفية ، ليصح قياس النقد الأدبي عليها ، فهناك صفة داخلية تتاح لكل متخصص في أمر من الأمور التي سبق أن عددها ابن سلام ، يستطيع أن يصل بواسطتها إلى أعماق ذلك الأمر ، ويستحلي خفاياه ، بحيث تلتقي تلك الصفة وجوهر هذا الأمر ، فيشعر المتخصص بكثير من الارتياح لهذا الالتقاء .

وإن نظريات النقد ومبادئه ليست حاملة ، وليست مناهجها صارمة ، كمناهج العلوم التجريبية ، ولكنها مرنة طيعة ، تستجيب لتعدد الأذواق ، واختلاف الطوائع ، وتلك سمة أدبية ، قبل أن تكون سمة نقدية .

وإذا كان من المستحيل أو شبه المستحيل أن تتفق قصيدتان في موضوع واحد ، لشاعرين من أمة واحدة ، أو من أمتين مختلفتين — بله ما يكون بينهما من اتفاق نتج عن توارد الخواطر في بيت أو عدة أبيات — فكذلك لا يتفق نقد ن لعمل أدبي موحد اتفاقاً كاملاً أو شبه كامل .

يؤكد هذا الفهم الذي نظمته إليه عبارة القاضي الجرجاني « موقعه في القلب ألطف وهو بالطبع أليق » ولا شك أن ما يلطف في قلب قد لا يلطف في قلب آخر وما تحذب إليه سليقة قد لا تحذب إليه سليقة أخرى .

(١) مقبول من النقد الحرق دار المعارف - مصر - ص ١٤

ويزيد هذا الفهم تأكيداً على الآمدي «إن من الأشياء تساء تخط بها المعرفة، ولا فيها الصفة».

لأن المعرفة وليدة العقل، والصفة الدالة حادثة، وما يحى من العقل والادراك يحى محدوداً له بداية ونهاية، وما يحس به التصور يحى غير محدود.

وإذا كان ابن سلام يؤكد قيمة التخصص، ويلج عليها في قول «حذف» فإنه لا يعقل عن تقرير حقيقة نقدية، هي تفاوت النقاد، واختلاف مراتبهم في علم الشعر.

ويحى هذا الاختلاف على قدر اختلاف أبحاثهم وطبائعهم وثقافتهم ومدى تفاوتهم في الاحتكاك بالنصوص الأدبية وفهمها، وبلوغ أعماقها والكشف عن أرواحها الوضيئة النابضة.

من هنا نجى الشروح والتفسيرات والكشوف النقدية أمماتاً أدبية تصور أعماق النقاد وتجاربهم وثقافتهم وأذواقهم. كما تصور النصوص الأدبية أعماق الأدباء وتجارهم وثقافتهم وأذواقهم، وما ينعكس عليها من مظاهر الحياة.

«فالنقاد آخر الأمر أدب بأدق معاني الكلمة، والنقد آخر الأمر أدب بأصح معاني الكلمة أيضاً، وربما أتاحت للنقاد مزايا لا تنال للأدب المنشئ» فالنقاد مرآة لقرائه كالأدب، والقراء مرآة الناقد، كما أنهم مرآة للأدب أيضاً، ولكن الناقد مرآة صافية واضحة جليلة كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلال، وهذه المرآة تعكس صورة الأدب نفسه. كما تعكس صورة القارئ، وكما تعكس صورة الناقد.

فالصفحة من النقد الخلق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه استسيات الثلاث، نفسية المنشئ المؤثر، ونفسية القارئ المتأثر، ونفسية الناقد الذي يقضى بينهما بالعدل، ويبرز أمرهما بالقسطاس^(١).

فالنقد عند ابن سلام نشاط حيوي من الدرجة الأولى — كما يقول الدكتور محمود الربيعي يؤدي وظيفة محددة في مجال الحياة وتطويره، كما تؤدي مثل هذه الوظيفة بقية الحرف، وينبغي ألا نتشكك في القيمة الذهبية الخاصة للنقد الأدبي، كما ينبغي ألا نعتبر إلحاق النقد الأدبي بالحرف العملية تهدياً من شأنه، لقد كان معنى كلمة

(١) فصل في الأدب والعدل المذكور في حاشية ص ١٠.

الشاعر عند الإغريق « الصانع » وكان لهذا المفهوم لديهم أثره في معنى الفن الشعري كله ، وفي وصله بالحياة على نحو من المحاكاة الفعالة التي لا تكتفى بأنها تعكس الأشياء ، بل تكملها وتصورها على ما ينبغي أن تكون عليه ^(١)

ولقد نقل ابن رشيق القيرواني نصَّ ابن سلام : « وللشعر صناعة وثقافة » وعلق عليه بما سمعه من بعض الخذاق : يقول : « ليس للجودة في الشعر صفة ، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز ، كالفرند في السيف والملاحة في الوجه »

ثم يقول صاحب العمدة : بأن هذا راجع إلى قول الجمحي ، بل هو بعينه ، وإنما فيه فضل الاختصار ^(٢)

ولم يكن نقد ابن سلام أدبا بأصح معاني الكلمة ، ولم يكن ابن سلام الناقد مرآة صافية واضحة جليلة كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء ، فتلك مرحلة متطورة لم يدركها الرجل ، ولكنه وقف عند التخصص في النقد ، يؤكد قيمته ، ليرفع من شأن الشعر الذي هو ديوان العرب ، ووقف عند توثيق النصوص الشعرية وقفة علمية جديرة بأن ينوّه بها ، واستفاد من علماء عصره على اختلاف شاكلتهم من أهل اللغة والنحو والأدب ، ولكنه بذهه في ذهنيته ، وصفاء قريحته ، وبفاد بصيرته ، وميله إلى التنسيق والتدقيق ، والتعليل والتثليل .

ولقد ظلت بعض القضايا النقدية والأدبية انتى أثارها هذا اعلم الفذ مثار البحث ، والمناقشة في القرن الرابع الهجري ، وما تلاه من عصور ، مثل أفراد السائد بدو . خاص ، وبصته على استقلال النقد الأدبي .

« وفي هذا نقل ابن سلام ميدان الخصومة بين الشعر القديم واخذت ، وجعلها حول الناقد البصير وغير البصير ، إذ لم تكن مشكلة في نظره مشكلة قدم وحداثة وإنما كانت تربية القدرة على الحكم لفرز الأصيل من الدحيل في هذا الميدان ^(٣) »

(١) عيوس من النقد العربي : ص ١١

(٢) عمدة في بحاس الشعر وآدابه ونقده : تحقيق محمد يحيى اندس - ج ٣ - ص ٣٠٠ - بحه سحرية الكبرى ح ١ / ١١٨ - ١١٩ .

(٣) - ربح النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر - من قرن الثاني حتى القرن الثامن : مدكور بإعصم عباس - دار الثقافة بيروت - ص ٧٨

فالقائد العالم هو من ينظر في النصوص الأدبية بما أوتيه من حصافة في الفكر .
وتت في الذوق ، وهؤلاء العلماء النقاد المنحرفون المدربون لا ينجحون إلى التحكم
والنصيب في الرأي ، وإنما يخالف بعضهم بعضاً بقدر ما تتسع رقعة الذوق وتقدر
ما يتيسر لكل منهم ذاتيته ، وثقافته ، وفطرته ، وبيئته ،

يقول ابن سلام : وشهدت حلما ، فقليل له : من أشعر الناس ؟ فقال : ما انتهى
منه إلى واحد يجتمع عليه ، كما لا يجتمع على أشجع الناس ، وأحطب الناس . وأجمل
الناس . (١)

ويقول : « الشعر كالسراء والشجاعة والجمال ، لا ينتهي منه إلى غاية » ومادام
الشعر لا يخضع في الحكم عليه والنظر فيه ، إلى قوانين صارمة ، وقواعد محددة ،
فالخلاف في تقييمه وتفسيره وتعليله لا يشكل خطورة بوجه ما .

وإذا كان الأمر كذلك فلا بد من الرجوع إلى السابقين من أهل النظر في الشعر
والمبرزين من أهل اللغة ، لتتم الصلة الفنية بين اللاحق والسابق ، ويحدث نتاج نقدي
وأدبي لا يستهان به ، نتيجة التأثير والتأثر .

وهذه قضية قديمة وحديثة في الوقت نفسه يثيرها ابن سلام ، وهو يعرض
لخصوصية النقد ، وخصوصية القائد ، فالقديم يتكلم بالنسبة لكل عصر قاعدة
عريضة من التراث العلمي والأدبي ، ترتفع فوقها صروح متعددة للعلم والأدب ،
مستحبة لظروف الحياة ، ومقتضيات العصر .

وأنت إذا أمنت النظر في كتاب « طبقات فحول الشعراء » وجدت هذا العالم
يحسن الصلة بأهل العلم من معاصريه ، ومن سبقوه ، فيحترم آراءهم ، ويجلهم ، ولا
يستبد برأيه دونهم .

« فهو يفصل الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا في
الجاهلية ، وأدركوا الإسلام ، فينزلهم منازلهم . ويختص لكل شاعر بما وحد به من
حجة ، وما قال فيه العلماء .

وقد اختلف الناس والرواة فيهم ، فنظر قوم من أهل العلم بالشعر ، والنقاد في
كلام العرب . والعلم بالعربية ، إذا اختلفت الرواة ، فقالوا بأرائهم ، وقالت العشائر

(١) صفت صحرى شعراء ٦٦ - ٦٧

بأهوائها ، ولا يقنع الناس مع ذلك إلا الرواية عن تقدم فاقنصر من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا ، فألف من تشابه شعره منهم إلى بطرائه ، فوجد خمسة عشر طبقات ، أربعة رهط كل طبقة ، متكافئين معتدلين ^(١) ، ومهما يكن من رأى النقد الحديث في تأليف من تشابه شعره في طبقات عند صاحب الطبقات ر هو مدى الفحولة من حلال النص الذى - قناه فى هذا الصدد - فإنه يؤكد قيمة الآراء السابقة ، يقف عندها ، ويتملاها ، ويحتج بما يرى أنه صالح للاحتجاج منها ، ولا يجمع هذا كله من أن يضيف نفسه أحيرا إليها ، ويقول كلمته التى يرى أنه يفرد بها .

بهذا المنهج العلمى المحدد فى النقد كان ابن سلام منطلقا لآراء ومقاييس نقدية أكثر نضجا ، ظهرت على يد من تلاه من نقاد الأدباء .

والعرب يتصورون النقد والناقد فى إطار الصورة العامة للأدب كما يقول الدكتور محمد زغلول سلام ، فالأدب عندهم صناعة كسائر الصناعات ، وهو صناعة جميلة كالسحت والنقش ونسج الثياب وتلوينها ، والنقد صناعة ، ولكنه غير قائم بذاته ، بل يتصل بالأدب ، فمن صناعة تذوق ، لا صناعة خلق وإشياء ، لهذا كان النقد قائما على وجود الأدب . أو البيان ^(٢) .

والنقد وإن كان غير قائم بذاته ، وإن كان متعلقا بالأدب ، ومتربيا عليه ، أدب أيضا ، أو بعبارة أخرى هو أدب وزيادة ، هو كشف لروح الشاعر والأديب وما تنطوى عليه أعماق المصوص الأدبية من مشاعر مرسومة ، وإحساسات مصورة هو أدب يحمل روح الأديب وحسّه وشعوره ، ويحمل روح الناقد وحسّه وشعوره أيضا ، وليس هناك من ريب فى أن نص ابن سلام الذى وقفنا عنده وتقليده يوجى تلك الدلالات ، وينبض بهذه المعانى .

يقول الدكتور رعلول سلام : إننا ننبئ أن الذوق والخبرة ضروريان من عبارة ابن سلام ، وخاصة الجزء الأخير منها ، وأن المقاييس التى قد توسع للشئ الجميل لا شئ ، ولا تحيط بصفة الجمال كلها ، ففى الجمال تنوع وتفاوت صفات - ولا يستطيع حصرها - علم ، وإنما يسير الذوق ، ويدل عليها .

والخبرة متعددة الجوانب ، منها ما هو طبيعة في الناقد ، وهى موهبة فيه ، يوهبها كـ. يوهب الشاعر ملكة الشعر ، ومنها ما هو مكتسب بالدربة والممارسة ، والصلة الطويلة بالصناعة ، يتولاها الناقد بنقده ، فيلم بأصولها وخباياها .

وقد يكون الناقد البصير عند العرب هو الذى قال الشعر وعاناه ، ودفع إلى مضايقه فعرف أسراه ، وخبر ضروراته ، وأجاد فيه ، وأبدع ، لهذا يكون الناقد الشاعر عندهم أبصر من الناقد غير الشاعر « (١) »

ومن ثم يتميز الناقد بطاقة أخرى غير طاقة الذوق هى طاقة الذكاء ، يستطيع أن يرى من خلالها فى أعماق الأعمال الأدبية مالا يراه غيره من الناس .

ونحن لا نستطيع أن نَحُدَّ حدودا ، أو نضع بدايات ونهايات لكل من الذوق والذكاء ومن هنا كان اختلاف النقاد وتباينهم فى وجهات النظر ، وكان اختلاف الشعراء والأدباء فى الطبع .

« فمنهم من يسهل عليه المدح ، ويعسر عليه الهجاء ، ومنهم من يتيسر له المرائى ، ويتعذر عليه الغزل ، وقيل للعجاج : إنك لا تحسن الهجاء ، فقال : إن لنا أحلا ما تمنعنا من أن نُظَلِّمَ ، وأحسابا تمنعنا من أن نُظَلِّمَ ، وهل رأيت بانياً لا يحسن أن يهدم ؟ »

وليس هذا كما ذكر العجاج ، وليس المثل الذى ضربه للهجاء والمدح صحيحا ، لأن المدح بناء ، والهجاء بناء ، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره ، وهذا نراه كثيرا فى شعر العرب ، فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيها ، وأوصفهم لرميل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية ، فإذا جاز إلى المدح والهجاء حانه الطمع ، وذاك أخره عن الفحول ، فقالوا : فى شعره أعمارُ غرلال ، ونقط عروس ،

وكان الفرزدق زير نساء ، وصاحب غزل ، وكان مع ذلك لا يخيد التشبيب وكان جرير عفيفا عزهاة عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيها ، وكان الفرزدق يقول : ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري وما أحزنى إلى رقة شعره « (٢) »

« وقيمة كل امرئ ما يحسن » ولا شك أن هذه الكلمة المبحرة لإمام على بن

(١) المرجع السابق : ص ١٢ :

(٢) الشعر والشعراء لاس مبة - تحقيق احمد محمد شاكر : دار معارف مصر ١٩٦٦ ص ٩٤

ولاشك أن هذه الدلالة التخصصية القديمة ، قدم ابن سلام جديدة ومعاصرة فللقند رجاله وحاذقوه ، وللأدب أصحابه والعارفون به ، ولكل مهارة من المهارات ، أو صنعة من الصنائع ، أو حرفة من الحرف — في هذا العصر الذى يؤكد أهمية التخصص ويحترمها — أهلها الذين يستقلون بمعرفة خصائصها وتلك خصيصة تحسب للرجل ، وتدل دلالة أكيدة على نبوغه وسبقه .

« وبما أن لكل صناعة رجالها الذين تمحضوا لها ، وتجردوا لائقانها فحذقوها ، وعرفوا بذلك بين الناس ، فكذلك النظر فى الأدب أو صناعة النقد لايبيدها إلا المتخصصون الذين مارسوا الأدب ، وأدمنوا قراءته والنظر فيه ، حتى تكونت لديهم ملكة النقد ونضجت بطول علاجهم إياه ، ورياضته ، حتى سلم لهم قياده ، وإذن فليس من حق كل إنسان أن ينقد الأدب ، أو يبدى رأيا فيه ، وإنما ذلك حق للعلماء المختصين من ذوى الدربة والممارسة ، وبهذا يسمو ابن سلام بالنقاد ، إذ يجعلهم المرجع الأول ، ويجعل قولهم هو القول الفصل فى الفنون الأدبية ، ولا عبرة بآراء غيرهم من الذين يقحمون أنفسهم فى صناعة لم يحذقوها » (١) .

— ٢ —

الجاحظ يلتفت إلى هذا المعنى

[... وقال بعض الشعراء لرجل : أنا أقول فى كل ساعة قصيدة ، وأنت تقرضها فى كل شهر ، فلم ذلك ؟ قال : لأننى لا أقبل من شيطانى مثل الذى تقبل من شيطانك .

قال : وأنشد عقبة بن ربيعة [أناه رؤية] بن العجاج شعراً ، وقال له : كيف تراه ؟ قال : يابئنى إن أباك ليعرض له مثل هذا يمينا وشمالاً فما يلتفت إليه . وقد رَوَوْا مثل ذلك فى زهير وابنه كعب .

قال : وقيل لعقيل بن علفة : لِمَ لا تُطيلُ الهجاء ؟ قال : يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق »

وقال مسلمة بن عبد الملك لثعيب الشاعر : ويحك يا أنا الحجاء ، أما تعسنُ الهجاء ؟ قال : أما ترى أحسنُ مكان : عافاك الله : لأعافاك الله .

(١) المرجع السابق ١٦٦ — ١٦٧

ولاموا الكميث بن زيد على الإطالة ، فقال : « أنا على القصار أقدر » وقيل للعجاج : مالك لاتحس المهقاء ؟ قال : هل في الأرض صانع إلا وهو على الإفساد أقدر ؟

وقال رؤية : الهدمُ أسرع من البناء *

وهذه الحججُ التي ذكروها عن نصيبٍ والكميث والعجاج ورؤية إنما ذكروها على وجه الاحتجاج لهم ، وهذا منهم جهلٌ إن كانت هذه الأحبارُ صادقة وقد يكون الرجلُ له طبيعة « في الحساب ، وليس له طبيعة » في الكلام وتكون له طبيعة « في التجارة ، وليست له طبيعة في الفلاحة ، وتكون له طبيعة في الحُداء أو في التغيير ، أو في القراءة بالألحان ، وليست له طبيعة في الغناء ، وإن كانت هذه الأنواعُ كلها ترجعُ إلى تأليف اللحن ، وتكون له طبيعة « في الناي وليس له طبيعة في السُرناي ، وتكون له طبيعة في قصة الراعي ، ولا تكون له طبيعة في القصبتين المضمومتين ، ويكون له طبع في صناعة اللحون ، ولا يكون له طبع في غيرهما ، ويكون له طبع في تأليف الرسائل ، الخطب والأسجاع ، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر ، ومثل هذا كثيرٌ جدٌ .

وكان عبد الحميد الأكبر ، وابنُ المقفع مع بلاغة أقلامهما وألستهما لا يستطيعان من الشعر إلا مالا يُذكر مثله .

وقيل لابن المقفع في ذلك ، فقال : الذي أَرْضاه لا يَجِئُنِي والذي يَجِئُنِي لا أَرْضاه .

وهذا الفرزدقُ ، وكان مستهترا بالنساء ، وكان رِيْعَوَانٌ ، وهو في ذلك ليس له بيت واحد في النسب مذكور مع حسده لجُرير ، وحريز عتيف لم يعشق امرأة قط ، وهو مع ذلك أغزل الناس شعرا .

وفي الشعراء مَنْ لا يستطيعُ محاورَةَ القصيد إلى الرَّحْرِ ، ومبهمٌ من لا يستطيعُ محاورَةَ الرجز إلى القصيد ، ومبهمٌ من ينجبِع كحريز وعسر بن الحأ وأبي السَّجْم ، وحميد الأرقط ، والعماني ، وليس الفرزدق في ضالِّه ناسع منه في قصاره .

وفي الشعراء من يخطب ، وفيه من لا يستطيعُ الخطبة ، وكذلك حالُ الخطباء في قريض الشعر ، والشاعر نفسه قد تختلف حالاته .

وقال الفرزدق : أنا عند الناس أشعرُ الناس ، وربما مرّت على ساعة ونزعُ ضرر
أهونَ على من أن أقول بيتا واحدا .

وقال الشاعر :

وقد يقرضُ الشعرَ البكى لسانه وتُعيبى القوافى المرء وهو حطيب^(١)

فالملاحظ يكشف عن اختلاف طباع أصحاب البيان في معالجة الفنون الأدبية ،
فالطبع والاستعداد عليها معول كبير في قيمة ما يتقنه المرء ، شاعرا كان أو كاتباً ،
ومهما تنقف الخطيب بثقافة الشاعر ، وهضم آلاف النصوص الشعرية دون أن يرزق
الملكة أو الموهبة فلن يتاح له أن يكون شاعرا ، وقد يكتب شعرا خاليا من روح
الشعر ، ومهما تنقف الشاعر بثقافة الخطيب ، وهضم آلاف النصوص من الخطب
دون أن يرزق الملكة أو الموهبة ، فلن يتاح له أن يكون خطيبا ، وقد يقول خطبة
خالية من روح الخطابة .

وقد نجتمع الإنسان بين موهبتين أو أكثر ، فيستطيع أن يكون شاعرا ، ويستطيع
أن يكون خطيبا ، وذلك فضل الله يؤتيه من يشاء من عباده .

كما يكشف صاحب البيان والتبيين عن اختلاف الطباع في الحرف والصناعات
أيضا ، فهذا موهوب في الزراعة ، وذلك بارع في النجارة ، وذلك دقيق في الحساب ،
وفي الموسيقى من يجيد العزف على الناي ، ولا يجيد العزف على السرناي ومن له
طبيعة في الحداة ، أو في التغير ، أو في القراءة بالألحان ، وليست له طبيعة في
العاء ، وإن كانت هذه الأنواع ترجع كلها إلى تأليف اللحن .

هذه الموهبة في أى فن من الفنون ، أو صنعة من الصناعات تحتاج إلى تدريب
طويل ، وممارسة مستمرة ، هو ما نستخدم عليه ناسم ثقافة الفن أو المهارة ، وإلا
قصر الطمع عن الوصول إلى غايته في الإنتاج الذى يحقق الإبداع والإمتاع .

ويبقى هناك فرق واضح ، أو بعد شديد بين مادته إلى ابن سلام من تحديد
القضية ، والرهبة عليها ، تبقى الدهية الشديدة في معاينة الخلقية لقضية النقد

(١) - اب- واليس : ط ٤ ح ١ - ٢٠٨ - ٢٠٩ :

في هامش ص ٢٠٨ للمحقق المدخل قال الأزهري وقد سَمِعَ من عبيد بن أسير في ذكر الله
نعيا . كذا . دا ناسدوها بالألحان طبر وجنر مستورا معزة
واسريرى بعد السير . كلمة وريب . معاها البقي على سطح .

وقضية الناقد ، وبين ما ذهب إليه الجاحظ من الكشف عن اختلاف الطبائع ، فرأى ابن سلام متخصص دقيق ، ورأى الجاحظ رأى عام ، يناسب ثقافته العامة ، ومنهجه في التأليف ، والنظر إلى الأدب .

إلا أن بينهما نقطة يلتقيان فيها ، وهي توزيع التخصصات ، وقيمة كل امرئ ما يحسن ، كما يقول الإمام عليّ كرم الله وجهه ، فما ذهب إليه الجاحظ يؤكد ما ذهب إليه ابن سلام في جملة .

وهناك شيء آخر يضاف لابن سلام ، وهو أن « اقتحام غير المتخصصين من أهل التاريخ ميدانه ، كان أحد أسباب الانتحال ، ويضرب ابن سلام لذلك مثلاً بمحمد بن اسحاق بن يسار ، مولى آل مخزومة ، وكان أكثر علمه بالمغازي والسير ، فقبل الناس عنه الأشعار ، وكان يعتذر منها ويقول : لا علم لي بالشعر ، أوتي به فأحملة ، ولم يكن ذلك له عذراً ، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط وأشعار النساء فضلاً عن الرجال ، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود ، فكتب لهم أشعاراً كثيرة ، وليس بشعر ، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف » (١)

وكان حديثه المفصل عن الانتحال المعالم الهادية لما قام به المستشرقون في أواخر القرن الماضي ، وأوائل هذا القرن من دراسات عن صحة الشعر الجاهلي ، ومن احتذى منهجهم ، وتبنى أفكارهم في العالم العربي ، وكل الذين تحدثوا بعده في هذا الأمر كانوا عالة عليه . (٢)

لقد وضع ابن سلام — إضافة إلى ما سبق — بين يدي الناقد الأدوات التي يستطيع أن يصل من خلالها إلى نقد الشعر ، فجعلها تكمن في الذوق والفترة ، وفي التجربة ، والدربة ، والممارسة ، وفي المعرفة بخصائص الشعر ، إذ أن لكل فن أسرارها التي لا يطلع عليها إلا خبير بصير بذلك الفن ، وقد تكون هذه الخصائص بمثابة القواعد التي هي هادية وليست فاصلة ، وعلى ذلك فالمقاييس المقررة في الجمال تتفاوت بطبيعتها ، وتعجز أحياناً ، وإنما يتممها الحدق والدربة والمعرفة والذوق . (٣)

هذه البدايات النقدية المسحّلة في كتاب الطلقات لابن سلام منهجية في أساسها ، وهي منطلق لظواهر نقدية أعمق وأشمل وأدق ، سوف تتبين لنا من خلال

(١) دراسة في مصادر الأدب . دكتور طاهر أحمد مكي . ج ١ ص ١٩٦٨ دار المعارف مصر ١٤٢

(٢) المرجع السابق ١٤٣

(٣) تاريخ النقد العربي : ابن نزار الرابع المحبري . الدكتور محمد عبدول سلام . دار المعارف مصر ١٠٠

نصوص الآمدى والقاضى الجرجانى ، وغيرهما من نقاد القرن الرابع الهجرى ، وما يتلوه من قرون ، إذ يشير إليه كثير من الدارسين والنقاد العرب ، منوهين بقيمته العلمية والنقدية ، باعتباره معلما من المعالم الرئيسية التى أضاءت فى طريق النقد العربى

النقد. والناقد عند الآمدى : (ت ٣٧١ هـ)

ويبدأ الآمدى فكرته حول هذا المعنى من حيث انتهى ابن سلام ، فى اتجاه أوسع وأشمل وأعمق ، بمثل ما بين الرحلين من تباعد فى المذهب النقدي ، ولا يسع الآمدى وهو بصدد بيان سمات الناقد ، وضرورة التخصص فى النقد إلا أن يشيد بآبن سلام وغيره ، تكرما للبحث والدرس ، وإرساء لتقليد من أهم تقاليد العمل العلمى والأدبى ، وهو الأمانة العلمية ، والتنويه بمن سبق فى مجال البحث ، ولا يزال لهذا التقليد خطره فى مجال الدراسات المعاصرة .

ولعل فكرة الاستمرارية تظهر ملاحظها واضحة فى تحديد سمات الناقد الأدبى والتخصص النقدي من خلال نصوص الآمدى .

— ٣ —

أدعياء النقد

يقول : [ثم إن العلم بالشعر قد حُصَّ بأن يدَّعِيَهُ كُلُّ أَحَدٍ ، وأن يتعاطاه مَنْ ليس من أهله ، فَلِمَ لا يدَّعِي أَحَدٌ هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والريق والبز والطيب وأنواعه ؟

ولعله قد لابس من أمر الخيل وركوبها والسلاح والعلم به ، أو الرقيق واقتنائه ، أو الثياب ولبسها ، أو الطيب واستعماله أكثر مما عاناه من أمر الشعر وروايته .

فلا يتهم نفسه فى المعرفة بالشعر ثمته إياها بالمعرفة ببعض هذه الأشياء مما عاناه وزاوله .

وما باله — وقد ركب الخيل كثيرا — لمَّا راقه من انفرس ملاحه سبببه واستداره كفله ، وبريق شعره ، وحسن إشراقه ، وجودة حُصْرِهِ توقف عن ابتياعه ، حتى يشاور من يخبر أمره فى جسده وعتقه ، وموضع نتاحه . وصحة قوائمه ، وسلامة أعضائه ، وبرأته من العيوب الظاهرة والباطنة .

وكذلك السيف لما بهره جلاؤه وصيقاله وصفاء حديدته ، لم يمضي فيه اختياره على غيره من السيوف ، حتى شاور من يعرف حسنه 'وطبعه' وجوهرة وفنده ومضاءه .

وكذلك لما أعجبه من ثوب الوشي حسن صرزه ، وكثرة صوره وديع نقوشه ، واحتلاف ألوانه — لم يبادر إلى إعطاء ثمنه حتى رجع إلى أهل العلم بجوهره وكثرة مائه ، وحيدة رقعة وصحة نساجته ، وخلاص إبريسمه .

فكيف لم يفعل ذلك في الشعر ، لما راقه حسن وزنه وقوافيه ، ودقيق معانيه ، وما يشتمل عليه من مواظ وأدب وحكم وأمثال .

فلم يتوقف عن الحكم له على ما سواه ، حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه واستواء نظمه ، وصحة سبكه ، ووضع الكلم منه في مواضعه ، وكثرة مائه ورونقه ، إذ كان الشعر لا يحكم له باخوذة إلا بأن تجمع هذه الخلال فيه .]

— ٤ —

أثر الخبرة والدربة الطويلة :

[ألا ترى أنه قد يكون فرسان سليمان من كل عيب ، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والسجابة ، ويكون أحدهما أفضل من الآخر بترق لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدربة الطويلة .

وكذلك الحارثيان السارعتان في الخيال ، انتقارتان في الوصف ، السليمتان من كل عيب . قد يفرق بينهما العنة بأمر الرقيق . حتى يجعل بينهما في الثمن فصلاً كبيراً ، فإذا قيل له [وللنخاس] : من أين فضلت أنت هذه الجارية على أختها ؟ ومن أين فضلت أيت هذه الفرس على صاحبه ؟ لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما . وإنما يعرفه كل واحد منهما بطعمه ، وكثرة دبرته . وطول ملابسته .

وكذلك الشعر : قد يتقارب ائتيان الخيدان النادران ، فيعلم أهل العلم بصحة الشعر : أيهما أحيد إن كان معناه واحداً ، أو أيهما أحيد في معناه إن كان معناه مختلفاً .

وقد ذكر هذا المعنى بعينه محمد بن سارة الجسمي . وأبو علي : دجيل بن عتي الحزاعي . في كتابيهما .

وحكى اسحاق الموصلي قال : قال لي المعتصم : أخبرني عن معرفة النعم وبينها لي ، فقلت : إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤذيها الصفة . قال : وسألني محمد الأمين عن شعرين متقاربين ، اختر أحدهما ، فاحترت ، فقال : من أين فضلت . هذا على هذا ، وهما متقاربان ؟

فقلت : لو تفاوتنا لأمكنني التبيين ، ولكنها تقاربا ، وفضلت هذا بشيء تشهد به الطبيعة ، ولا يعبر عنه اللسان .

وقد قيل لخلف الأحمر : إنك لاتزال ترد الشيء من الشعر ، وتقول : هو رديء ، والناس يستحسنونه .

فقال : إذا قال لك الصيرفي : إن هذا الدرهم زائف ، فاجهد جَهْدَكَ أن تتفقه ، فإنه لا يفعلك قول غيره : إنه جيد .

فمن سبيل مَنْ عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض به ، وطول الملابس له ، أن يُقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه ، وأن يسلم له الحكم فيه ، ويُقبل منه ما يقوله ، ويعمل على ما يمثله ، ولا ينازع في شيء من ذلك ، إذ كان من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم ، ولا يخاصمهم فيها ، ولا ينازعهم إلا مَنْ كان مثلهم نظيرا في الخبرة وطول الدربة والملابسة [

— ٥ —

هل تتقبل شخصية الناقد إلى غيره ؟ .

[وإنه ليس في وسع كل أحد [منهم] أن يجعلك أيها السائل المتعنت ، أو المسترشد المتعسم في العلم بصناعته كنفسه ، ولا يجذ إلى قذف ذلك في نفسك ، ولا في نفس ولده ، أو مَنْ هو أخص الناس به سبيلا ، ولا أن يأتيك بعلّة قاطعة ، ولا حجة باهرة ، وأن كان ما اعترضت به اعتراضا صحيحا ، وما سألت عنه سؤالا مستقيما ، لأن مالا يدرك إلا على طول الزمان ، ومرور الأيام ، لايجوز أن يحيط [يحيط] به في ساعة من نهار .

ثم إن العلم بالذي لا يُعلم في أكثر أحواله إلا بالرؤية والمشاهدة لا يعرف حق المعرفة بالقول والصفة ، وقد قيل : ليس الخبر كالمعاينة وعلة ذلك بيّنة واضحة ، ومعلومة ظاهرة ، وهي : أنه لا يمكنه أن يشاهد بك جميع المعلومات التي احتيرها ، وعلم علمه [منها] بملاستها في السنين الطويلة ، أن يصف لك عترة آلاف

جارية ، أو عشرة آلاف سيف ، مختلفات الأحناس والخواهر [والأوصاف]
 فيجعلك مشاهدا لذلك كله في لحظة واحدة ، ووقت واحد ، ومُخْبِراً لك بكل علة
 وكل حجة وكل نعت وصفة في كل نوع من ذلك ، وكل حنس في تلك الساعة .
 وهو إنما علم ذلك على مرور الأيام ، وطول الزمان ، وهذا محال لا يمكن ، ولا
 يسوغ ، ولا يقدر عليه [أحد] إلا خالق الخلق وبارئ البتر [

— ٦ —

غَبْنُ العقل أعظم ضرراً من غَبْنِ المال :

[وبعد : فليَمَّ لا تصدِّق نفسك أيها المدَّعي . وتعرَّفنا مِن أين طرَّ عليك [العلم]
 بالشعر ؟

أمن أجل أن عندك خزانة كتب تستعمل على عِدَّة من دواوين الشعراء ، وأنت ربَّما
 قلبت ذلك وتصفحته ، أو حفظت القصيدة والخمسين مه ؟

فإن كان ذلك هو الذي قوى ظنك ، ومكَّن ثقتك بمعرفتكَ ، فلم لا تدَّعي
 المعرفة بتياب بدنك ، ورُحْل بيتك ونفقتك ؟

فإنك دائماً تستعمل ذلك ، وتستمتع به ، ولا تخلو من ملابسته ، كما تحب في
 كثير من الأوقات من ملاسة الشعر ودراسته .

حتى إذا رُمَتْ تصريف دينار بدراهم ، أو تصريف دراهمة بدنانير ، أو ابتاع
 ثوب أو شيء من الآلة — لم تتق بفهمك ولا عسك حتى ترجع إلى من يعرف ذلك
 دينك ، فتستعين به على حاجتك .

ولمَّ لما خفت الغيبة في مالك فأدعنت وسَّمت وأقررت بقلة المعرفة — لم تحس
 العيبة^(١) والنوكس في عقلك ، فتسلَّم العلم واستعر إلى أهله ؟ فإن الضرر في غبن
 العقل أعظم من الضرر في غبن المال . [

(١) عن الشيء جوبه كمرح غنا وسه : أعطه أو علقه به ، وبه و بيع
 به غنا وحرك ثوب بالسكين في البيع . وسحت في رأى حادعه . الغامض
 اعطى مادة (عن)

— ٧ —

المعرفة بأجاس الكلام كالمعرفة سائر الصناعات :

[فإن قلت : وما العلم بالخيل والبرّ والرقيق والذهب والمصنعة التي لم تُطع الإنسان على المعرفة بها ، والعلم بيدها ورديتها كما طبع على الكلام ، فكان كل أحد [يكون] متكلماً ، وليس كل أحد صيرفياً ، ولا نزاراً ، ولا نحاساً ؟

قيل : ولا كل أحد يكون شاعراً ، ولا خطيباً ، ولا في منطقة بارعاً ولا بليعاً ولو كان ذلك كذلك لما رأيت أحداً يتكلم [فيستحسن كلامه ولا يستعاد وآخر يتكلم] فيضحك منه .

فالإنسان المتكلم يعلم معاني ألفاظ لغته ، ولا يعلم حيدّها من رديتها [ومتحيزها من مردّوليتها] كما أنه يعلم أيضاً أنواع الثياب والخواصر والخيل والرقيق ، ويميز أجناسها ، ولا يعلم جيد كل جنس من رديته وأرفعها من أدونه .

فكما أن المعرفة بكل جنس من هذه صناعة ، وكذلك المعرفة بأجناس الكلام [من الشعر] والخطابة صناعة ، فإذا رجعت في المعرفة بتلك إلى أهلها ، فارتفع أيضاً [في المعرفة] بهذه إلى أهلها .

وبعد : فإنني أدلك على ما يتهى بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بهذه الصناعة أو الجهل بها .

وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفصيل بعض الشعراء على بعض ، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت ، وإن لم تعرفها فقد حلت ، وذلك أن تتأمل شعر أوس بن حخر والناغة الجعدى ، فتتأمل من أين فصلوا أوساً ، وتنظر في شعرى بشر بن أبي خازم ، وتقيم من أبي بن مقلب فتتأمل من أين فصله شعره .

وأخبرني بعض الشيوخ عن أبي العباس نعلب عن ابن الأعرابي عن المفصل أن سائلاً سأل عن الراعى وذى الرمة أيهما أشعر ؟ فصاح عليه صيحة مبر . . أى لا يقاس ذو الرمة بالراعى ، وكذلك غير المفصل لا يقسه به ولا يقاربه بينهما .

فتأمل أيضاً شعرى هذين ، فانظر من أين وقع [تفصيل الراعى أو غير هؤلاء من شاعرين أجمع على تفضيل أحدهما على الآخر ، فنسب من أين وقع [التفضيل .

فهذا الباب أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك في العلم بالشعر ونقده فإن علمت من ذلك ما علموه ، ولاحث لك الطريق التي بها قدموا من قدموه ، وأخروا من أخروه ، فثق حينئذ بنفسك ، واحكم بسمع حكمتك .

وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة ثم إن كنت متاعرا فلا تظهرن شعرك ، واكتمه كما تكتم سرّك .

فإن قلت : إنه قد انتهى بك التأمل إلى علم ما علموه — لم يُقبل ذلك منك حتى تذكر العلل والأسباب ، فإن لم تقدر على تلخيص العبارة عن ذلك فحتى تعلم شواهد من فهمك ، ودلائله من اختياراتك ، وتمييزك بين الجيد والردى .

ثم إنى أقول بعد ذلك : لعلك — أكرمك الله — اغتررت بأن شارفت شيئا من تقسيمات المنطق ، أو حُمَلا من الكلام والجدل ، أو علمت أبوابا من الحلال والحرام ، أو حفظت صبرا من اللغة ، أو اطنعت على بعض مقاييس العربية ، وأنت لما أخذت بطرف نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة ، ومتّصلا عاية ، فتوجهت فيه ومهت — ظننت أن كل ما لم تُلاسه من العلوم ، ولم تزاوله بخبري ذلك المخرى ، وأنت متى تعرّضت له ، وأغررت قريحتك عليه فُقدت فيه ، وكشفت [لك] عن معانيه ، هيهات !

لقد ظننت باطلا ، ورمت عسيرا ، لأن العلم — [من] أتى نوعه كان — لا يدركه طالع إلا بالانقطاع إليه ، والإكباب عليه ، واجتد فيه ، والحرص على معرفة أسرارهِ وغوامضهِ .

ثم قد يتأتى حسن من العبد لطالبه ، وينسئله ، وينسئله عليه حسن آخر ويتعذر : لأن كل امرئ إنما يُسرّ له ما في طبيئته قبوله ، وما في طباعه تعلمه .

فينفى — أصلحك الله — أن تقف حيث وقف بك ، وتقع بما فهم لك ، ولا تتعدى إلى ما ليس من شأنك ولا من صاعتك [١]

(١) الحواشي بين شعر أبي فراس الحمداني خفيق المصنف ط ٢ — ١٣٢٣ هـ — ١٩٠٧ هـ .
دار المعارف طبع : ١٩١١ — ١٩٢٤ .

بين ابن سلام والآمدى

وتقتضينا المحافظة على مسجع التاريخي أن نقف بين يدى ابن سلام الحمحى والآمدى وقفة حفيظة قبل أن نستغرق في الحديث عن تطور فكرة « النقد والباقد عند ثانيهما » - وارن بين الرجلين في تلك الفكرة القديمة الجديدة في الوقت نفسه .

فبالرغم من أن هناك مساحة زمنية بينهما تزيد عن قرن كامل^(١) فإن دلائل التأثير والتأثر تدور للوهلة الأولى في موازنة الآمدى ، فقد سلك المنهج العلمى الذى اختطه ابن سلام لنفسه في كتابه « طبقات فحول الشعراء » في كثير مما يشتمل عليه من سمات وخصائص .

إذ نظر إلى السابق بنفاذ بصيرة ، وأمن ، وأطال الإمعان ، وتلقف بعض القضايا النقدية ، وتطور بها ، حتى بلغ بها مرحلة من الشمول والتعميق لم تكن عند صاحبه .

فهو لا يخب أن يطلق القول إطلاقاً بأى الشاعرين : البحتري وأبى تمام أشعر عنده ، لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر ، وهو لا يرى أن يفعل ذلك ، فيستهدف لدم أحد الفريقين ، لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر ؟ فى امرئ القيس ، والنابعة ، وزهير ، والأعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والأحطل ، ولا فى بشار ومروان بن أبى حفصة ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ، ومسلم ، والعباس بن الأحنف .

لاختلاف آراء الناس فى الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه . (٢)

إن الآمدى يحسب ألف حساب للدراسات العلمية التى سبقته ، مادامت تتعلق بقضية من قضايا الأدب ، أو

(١) توفى بن سلام سنة ٢٣١ أو ٢٣٢ هـ أما أبو القاسم الحسن بن سهر الآمدى ،

فقد توفى سنة ٣٧٠ أو ٣٧١ هـ

(٢) المراجعة . ص ٥٠

تقف عند شخصية من الشخصيات الشعرية الكبيرة التي تثير كثيراً من الآراء ، وتتعدد فيها وجهات النظر ، بل تقيم ألواناً من الاتجاهات العامة تصح أشبه ما تكون بالمدارس الأدبية الحديثة ، لكل مدرسة طابعها ، واتجاهها ، وستبها الفني .

ومعنى ذلك أنه قد سمع كل ما قيل ، وقرأ كل ما كتب عن البحترى وأنى تمام ، ووعى ماسمع ، وما قرأ ، فوجد أن القصيدة كبيرة ، لا يخسرها إطلاق القول ، أو التعميم في الأحكام ، كما كان يفعل أنصار أنى تمام تارة ، وأنصار البحترى تارة أخرى .

وهو لا يريد أن يكون كهؤلاء ، وإلا فقد تعرض لدم أحد الفريقين ، إنه يريد أن يكون شيئاً آخر ، يريد أن يكون نقداً آخر ، يسلك آها حديثاً في النقد ، ويقيم لنفسه مذهباً في الحكم على العمل الأدبي ، ينفرد به عن سابقه ومعاصريه .

بالرغم من أنه يسلّم بأن الساس يتباينون في العلم ، وتختلف مذاهبهم في الشعر .

إنه يريد أن يقول : هؤلاء العلماء ما يريدون ، ماداموا يستمدون عطاءهم النقدي من أدواقهم المصقولة ، وتخصصهم المعنى في التجربة ، ودوام الممارسة في انقباض الأدبية ، والأدواق تختص باختلاف الزمان والمكان ، وتكتسب مراناً أكثر ودرجة أكثر ، بالاحتكاك الطويل بالشعر والأدب ، وضم بعد ذلك أن يختلفوا حول الشعراء من القدماء والحديثين .

والآمدى لا يكتفى بهذا القول ، ولا يقع بهذا التقصير الذي وقف عنده ابن سلام من قبل ، بما لا يدع مجالاً للشك ، ولكنه يريد أن يضع نفسه بين هؤلاء القاد وضعاً ملائماً ملائماً لقرجته الفذة ، فسلك طريق الموارنة ، يسحب حسنات أنى تمام وهفواته ، كما يسجل حسنات البحترى وهفواته .

وإن كانت عواطفه ميالة إلى مذهب الطبع الذي يمثله البحترى ، ناعرة أحياناً من مذهب الصفة الذي يمثله أنس تمام .

وهو مع ذلك لا يفرض رأيه إلا من طرف حتى ، ولا يُدِلُّ بمذهبه
سقدي إلا عن ضيق الرمر والإنارة .

« فإن كنت — أدام الله سلامتكَ — ممن يفصل سهل الكلام وقريه ،
ويؤثر صحة السبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء
والرواق ، فالبحتري أشعر عندك ضرورة »

« وإن كنت تميل إلى الصعّة ، والمعاني الغامضة التي
تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوى على ماسوي ذلك ، فأبر تمام
أشعر عندك لاهالة » (١)

وأنت ترى من خلال ما سقاه أن مذهبه النقدي هو
مذهب الطمع ، وأنه أحيانا يغمز مذهب العقلانية في صحيحه ،
ويحاول جاهدا أن يرجع إلى موضوعيته كلما جمحت به ذاتيته ،
وإن كان ذلك عن طريق التلميح دون التصريح .

ولكنه لا يستطيع أن يستمر على هذا الخفاء الذي يغلف به رأيه
ومذهبه ، فتكشفه بعض النصوص ، التي تشفّ عن
نفسه ، ومنها هذا النص الذي يؤثر أن نسوقه في هذا المقام ،
لنتبين في كثير من الوضوح ميول الآمدى واتجاهاته في النقد
الأدبي .

يقول :

« وأنا أذكر في هذا الجزء الرُّذَل من ألفاظه — قصد أبا
تمام — والساقط من معانيه ، والتبجح من استعاراته ،
والمستكرة المتعقد من نسجه ونظمه ، على ما رأيت المتذاكرين
بأشعار المتأخرين يتذكرونها ، ويتعجبون عنده ، ويعيبون به ،
وعلى أني وجدت لبعض ذلك نظائر في أشعار المتقدمين ، فعلمتُ
أنه بذلك اغترّ ، وعليه في العذر اعتمد ، طلباً منه للإغراب
والانداع ، وميلاً إلى وحشي المعاني والألفاظ .

(١) تباينة ص ٥

وإنما كان يندُر من هذه الأنواع المستكرهة على سان الشاعر
المكثر اليث الواحد واليثنان ، فيتجاوز له عنه ، لأن الأعراس لا
يعول إلا على قريحته ، ولا يعتصم إلا بخاطره ، ولا يستقي إلا من
قلبه .

فأما الشاعر الذى يطبع على قوال ، ويخذو على أمثلة ،
ويتعلم الشعر تعلمًا ، ويأخذه تلقًا ، فمن شأنه أن
يتجنب المذموم منه ، ولا يتبع من تقدمه إلا فيما
استحسن منهم ، واستجيدَ لهم ، واختير من كلامهم ، أو فى
المتوسط السالم إذا لم يقدر على اجيد البارع ، ولا يوقع الاختيار
والاستكثار ممن جاء عنهم نادرا ، ومن معانيهم شاذًا ،
ويجعله حجة له وعدرا ، فإن الشاعر قد يُعاب أشد العيب إذا
قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه .

فإن تأمل محاهدة للطبع ، ومغالبة للقرينة ، مُخرجة
سهل الشيب إلى سوء التكلف ، وشدة التعمل ، كما عيب صالح بن
عبد القدوس ، وغيره ممن سلك هذه السيل ، حتى سقط شعره ،
لأن لكل شيء حدا ، إذا تجاوزه انحاز سعى مفرطا ، ولا وقع
الإفراط فى شيء إلا شأنه ، وأحال إلى الفساد صحته ، وإلى التبع
حسنه وبهائه .

فكيف إذا تتبع الشاعر مالا طائل نخته من لفظة مُستفئة
لمتقدم ، أو معنى وحشى ، فجعله إما ما ، واستكثر من
أشباهه ، ووشح شعره بظائره ، إن هذا لعين الخطأ ، وغاية فى سوء
الاختيار ^(١)

وواضح من هذا النص أن الآمدنى يطمش بقده فى رحاب
الطبع ، وأنه لا يخرج حمى على مذاهب المتقدمين ، هو منظور
واسع الباع — مافى ذلك شك — لكنه غير تائر ، هو أديب ناقد ،
يتعير بذوق الأديب ، ورقة الأديب . وإلهام الأديب ، وهو مع ذلك عالم دقيق ،
يحسب خطواته ويعدها ، ويقلب وجوده الرأى ، ويعاود النظر فيها .

(١) المراجعة . ٢٥٥ — ٢٦٠

من هنا يطر إلى التحديد نظر محافظ له تقاليده وأسسها التي ينبغي أن يحافظ عليها ، يأخذ من الجديد بعضا ، ويدع بعضا ، كما يأخذ من القديم بعضا ، ويدع بعضا .

وواضح أيضا أنه لا يجب التجاوز والآفراط ، لأن الإفراط ما وقع في شيء إلا شأنه ، وأحال إلى الفساد صحته ، وإلى القبح حسنه وبهائه .

ونستطيع هنا أن نضيف مقياسا من مقاييس النقد الأدبي يطمئن إليه الآمدى كل الاطمئنان ، ويستروح في ظلاله كل الاسترواح ، ألا وهو مقياس الاعتدال بين الصنعة والطبع ، أو بين الطبع والصنعة .

ولا نحب أن نستطرد حول هذا المقياس الذي يستريح إليه صاحب الموازنة ، لأن لذلك مكانا من الدراسة ، عندما نعرض لهذا الأصل من الأصول النقدية التي تعدّ قديمة وحديثة ، حتى لا يشغلنا ذلك عن تقرير أمر هو غاية في الأهمية ، يتعلق بمنطق الآمدى الذي أفاده من أرسطو ، والذي يظهر في تركيب النص ، وتعلق بعضه ببعض ، وفي الذهنية الشديدة التي يتضح من خلالها عنصر الاقناع ، وعلى سبيل المثال : مذكره من « أن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ، فإن تلك تحامدة للطبع ، ومغالبة للقرينة ، مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف ، وسدة العمل ، كما عيب ضالح بن عد القدوس ، وغيره ممن سلك هذه السبيل حتى سقط شعره »

لقد أصبح نقد الآمدى متميزا تميزا شديدا عن نقد ابن سلام ، على الرغم من أنه تأثر به في منهجه وطريقته ، إذ كانت نظريته مستوعبة شاملة ، تميل إلى الإحشاء والدقة ، كما تميل إلى تقنين نظرية نقدية ، أقامها على دعائم من التراث الأدبي والقدي ، بعد أن هضمه وتمثله .

« إن المزاورة كانت في حبيها » علمية المظهر ، والمهيج ، لحاجة ذلك الصراع الدائر بين الطرفين من الفريقين ، وكان هذا التطرف يرى الحسنات عند واحد ، ويقرن إليها السيئات عند آخر ، ثم يعنى كل مذهب عن سيئات صاحبه فمن حق المزاورة أن تكون قائمة على الحساب ، هذه حسنة ، يقابلها حسنة ، وهذه خمس حساسات يقابلها أربع ، فإن ثبت بعد ذلك أن تقوم بعملية جمع وطرح استطعت أن تصل إلى نوع من الحكم قائم على الدقة الإحصائية ، وهو على أية حال أسلم من الحكم المرسل ، الذي يأخذ الأمور بالجملة دون التفصيل ، وتلك غاية أخرى تكفل المزاورة تحقيقها ، وهي أن تكون نقطة الالتقاء بين المنصفين من كلا الفريقين ، وبها يكشف الغطاء عن مذهبين متوازنين عاشا حبا إلى حب في تاريخ الشعر العربي ، وتاريخ الذوق العربي » (١)

ويفرض الآمدى منزلة لقارئه ، ترتفع به إلى مستوى إدراك العلل والأسباب في سمات الحميل والتفحيع ، وكأنه يريد أن يتخذ لمذهبه في النقد أنصارا متحمسين . يرتفعون إلى مستوى إدراكه الفني الذي يعتقد مقتضاها أنه أسنى من مستوى سابقه ، والأنصار المتحمسون الذين يصلون إلى منهج أستاذهم أو يتفهمون طريقة أستاذهم أمر من الضرورة بمكان ، مادام أنصار أئى تمام يتعصون بدمه الأدبى في الصبح ، ومادام أنصار البحتري يتعصبون لمذهبه الأدبى في الطبع .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا عجب أن يكون لمذهب التوسط ، أو مذهب الاعتدال أنصار يقتنعون ، ويتحمسون .

فإذا طالب قراء الآمدى بالعدل والأساس التى أوجب تفصيل هذا على ذاك ، أو ذاك على هذا . فهو نخب عما أحاط به عنمه من بيان مذهب كل من استعير - البحتري وأنى تمام - وما ينسب لكل منهما من مساوئ في سيرة المعاني وانتحالها ، وغلطها في المعاني والألفاظ ، وفى إسائة من أساء

(١) ترح النقد الأدبى ضد العرب . المذكور إحصاء ص ١٦٠

منهما . في وجوه البلاغة ، أو في الأسلوب ، ورداءة النظم والتركيب ، واضطراب الوزن ، وغير ذلك مما كشف عنه النقاب في مواضعه ، وما سيعود إليه في مكانه من الموازنة .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، سيكشف عن الوجه المقابل لهذه المساوئ ، حتى تتم الصورة النقدية ، وتكامل سماتها في صيغتها الفنية ، وشكلها الأسلوبى ، وهذا الوجه المقابل يتمثل في بيان محاسنهما ، وبيدائعهما ، وعجيب اختراعاتهما ، وسائر أغراضهما ومعانيهما في الأشعار التى يُرتَّبها في أسواب الموازنة ، وفي التنصيص على الجيد وتفضيله ، وعلى الردى وترذيله ويذكر من العلل والأسباب ما يتبى إليه التخليص ، وتحيط به العبارة .

ثم يقف وقفة حادة أمام تلاميذه وقرائه ، ليشرحهم بأستاذيته ، التى تتفرد ببعض مالا يمكن إخراجها إلى البيان ، ولا إظهاره إلى الاحتجاج ، وهو علة مالا يعرف إلا بالدربة ، ودائم التجربة ، وطول المألوسة ، وهى أمور يتميز بها الأمدى عن غيره ، أو بعبارة أعم ، يتميز بها أهل الخدافة بكل علم وصناعة على من نقصت تجربته ، وقتل درسته ، لأن أهل الخدافة قد ركب فيهم من الطبع ما يصل بهم إلى هذا السوء في المعرفة ، وإلا فلا .

وبعد أن يعلن هذا العالم الناقد عن مذهبه النقدى ، من خلال النظر في أدب الشاعرين الكبيرين ، ويرسم حدود مذهبه ، ويكشف عن العلاقات بين أحزاء الأسلوب الأدبى ، ويبين أثر الصياغة الشعرية في تمييز كل مهما على صاحبه ، وما يتفرد به أمثال الأمدى من الموهبة المصقولة بالدربة والمران ، أو ماركب فيهم من حاسة تزيد على حواس الإنسان .

بعد أن يصنع ذلك كله ، يكل الأمر في النظر إلى الأدب ونقده إلى تلاميذه ومريديه ، ليميزوا بين الحيد والردي ، ويعموا السطر في المصوص الأدبية ، ويتأملوا أمدادها الفنية .

والذي يبلغ حدّ التأمل ، فإنه يأخذ بأطراف العلم ،
والذي يأخذ بأطراف العلم يمتلك القدرة على الإبداع (١٠)

لقد تعدت المسافة كثيرا بين نقد الأمدى ، ونقد اس سلام .
وبقى لاس سلام فصل الريادة النقدية في بعض القضايا التي
أثارها ، ودرسها صاحب الموارنة ، مثل مشكلة السرقات ،
والانتحال ، وغيرها .

وبقيت صفة الاستمرارية حلية ، تربط بين نقد الرحلين ، على
بعد المسافة الزمنية بينهما .

كما بقيت خصوصية لصاحب الموارنة ، خصوصية في هذا البيان
النقدى الذى كتف عنه ، ونسبه إلى نفسه ، ويميز به ذاته
النقدية .

« إن خصوصية الطاقة النقدية - لديه - خصوصية كاملة ،
واكتسابها لا يحدث بالتلقين ولا التعلم ، إنما تكتسب متى
توافرت فيها الذاتية ، وهى لغرض خصوصيتها تعطى صاحبها
الحق - عند الأمدى - في نوع من « السلطة النقدية » التى
توجب في نظره على الآخرين الأخذ عنه . دون التمسك بتقديم الحجج ،
تلك الحجج التى يبدو تقديمها غير ممكن في بعض الحالات ، لأنها
تُحسّر أكثر مما يمكن التعبير عنها ، وكل ذلك يؤكد « نقدية » النقد ، كما
يؤكد « أدبية » الأدب .

ذلك : لأنه يقيم صرح النقد على أساس التمسك الأدنى الذى
يجعل من الناقد ذاتا فريدة ، يهبط تفردا على العصر بالمادة
لأهله التى يتعامل معها ، وهى الأدب الإبداعي » (٢)

وحسب سنطيع أن يستخلص من أقوال الأمدى التى سبق
أن درجنا لها رويح في الدراسة ، فهى روح واضحة ، روح

(١) - ١٩٧٠ - ١٩٧١ - ص ١١١

(٢) - نفس المصدر - ص ١٨٨

منهجية حذرة يقظة ، وهو يتناول الخصومة كرجل بعيد عنها ، يريد أن يجمع عناصرها ، ويعرضها ، ويدرسها ، فإن قصر حكمه على الجزئيات التي ينظر فيها ، فقد يكون البحتري أشعر في باب من أبواب الشعر ، أو معنى من معانيه ، وقد يكون أبو تمام أشعر في ناحية أخرى ، وأما إطلاق الحكم ، وتفضيل أحدهما على الآخر ، فهذا ما يرفضه صاحب الموازنة ^(٢) .

إن الآمدى يستمد طاقته النقدية المنهجية من ذوقه وذكاؤه وثقافته ، فإن مال إلى مذهب الطبع ، فليس ذلك عن تعصب للبحتري ضد أي تمام ، وإن راقه أحيانا مذهب العقلانية ، فهو يدعو إلى الفكر بقدر واعتدال ، وليس ذلك عن تعصب لأي تمام ضد البحتري .

المسألة إذن مسألة ذوقية ذكائية ثقافية ، وعامل الذوق والدكاء والثقافة يختلف ويتعدد من ناقد لناقد ، ومن أديب لأديب ، فطبعي جداً أن يستريح صاحب الموازنة حيناً إلى أي تمام ، وأحيانا إلى البحتري ، فذلكم اجتهاده ، وما أوحى به ذاتيته التي لا يستطيع أن يتخلص منها ، مهما كان موضوع النظر إلى الأعمال الأدبية .

هذه المقدمة التي قدمنا بها لنص الآمدى لا تعتبر دخيلة عليه ، وإنما هي وثيقة الاتصال ، بفكرة النقد والناقد لديه ، لأنها تكشف عن منهج صاحب الموازنة ، وعن روحه الأصيلة في تناول العمل الأدبي ، والنظر إلى الشعراء في اختلاف مذاهبهم وسماتهم الفنية ، وعن حيده الكاملة أو شبه الكاملة في الشرح والتفسير والموازنة وإبداء الرأي . وتلك صفات جوهرية تشكل شخصية الناقد ، وتعدّ ضرورية في ناء النقد الأدبي .

(١)

يعني الآمدى في بداية هذا النص على هؤلاء الأدعياء الذين يعشرون أنفسهم حشراً في طقة العقاد ، وليسوا بهم في قليل ولا كثير ،

(٢) اعفد سحر ص ١٠ - سحر محمد سحر ص ١٠

بأسلوب نهكمى ساحر، يقطر مرارة وحسرة، وربما كان هذا العمل مرضاً من أمراض عصره الثقافية والأدبية، كما هو مرض من أمراض عصرنا .

وهو يجهل هؤلاء « المتناقدين » الذين لم تنهياً لهم وسائل التخصص، ولم ينظروا في أنفسهم، وفيما حولهم نظرة الفاحص البصير، ومن العجب أنهم لا يدعون المعرفة بكل ماحولهم، وما بين أيديهم، وما تكتسبه أجسامهم، وهم يعانون ذلك كله أكثر مما يعانون من أمر الشعر وروايته، ثم لا يدعون المعرفة بما يعانون ويزاولون، ويدعون المعرفة بالشعر .

ويزداد عجبك إذا رأيتهم يهرعون إلى خبراء في أمور الخيل، والعلماء في صناعة السيوف، والمتخصصين في عمل الثياب ونسجها وتطريزها، إذا راق لهم شيء من ذلك، وأرادوا أن يخوزوه ويملكوه، فما بالهم لم يهرعوا إلى خبراء الشعر وعلمائه وأهل صناعته، حينما تروعههم روائعه، وتبههم نبضات الجمال فيه ؟

والنقاد المتخصصون لا يقفون من الشعر كما يقف الرجل العادى، يروقه حسن وزن الشعر وقوافيه، ودقيق معانيه، وما يشتمل عليه من مواعظ وأدب وحكم وأمثال، بل هناك مقاييس ضرورية يعرفها العلماء، غير ذلك .

« وهو حين يعدد هذه الصفات لا يشير إلى اشتغال — الشعر — على مواعظ وأدب وحكم وأمثال، وهذا يدل على أن هذه الأمور التي قد تهدف إلى أهداف تعليمية ليست داخنة في الحكم على الشعر عنده، والصفات الحقيقية التي يحكم بها على الشعر في نظره هي : ألفاظه، واستواء نظمه، وصحة سبكه، ووضع الكلام منه في مواضعه، وكثرة مائه ورونقه، إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه » (١)

(١) في نقد الشعر : دكتور محمد الربيعي : ٥٧ — ٥٨ : دار المعارف مصر

(ب)

- وفي الجزء الثاني يقف صاحب الموازنة وقفة موضوعية متأنية . عند علاقة الخبرة والدربة بالتخصص ، هذه الخبرة والدربة يستطيع من خلالها الناقد أن يتعرف صفات الشيء ، ويقف منه على مالم يقف سواه ، وينفذ إلى أغواره البعيدة ، وخصائصة الدقيقة ، حتى كأن حاسة جديدة حيال هذا الأمر قد خلقت فيه من طول الممارسة وكثرة التدرّب ، حيث يدرك مالا يدرك غيره عنه ، ويحسّ به إحساسا شديدا من داخله .

ويؤكد طاقة الذوق النقدي ، بمثل ما أكدها به ابن سلام ، فالذوق النقدي يستطيع أن يحسّ خبايا النص الأدبي وخفاياه ، كما أن الذوق الأدبي يستطيع أن يمنح النص الأدبي طاقة من الحيوية والنض ، يستطيع أن يلهمه روحه التي يتحرك بها .

وبالرغم من تعدّد الأذواق في تناولها للشعر ، وإحساسها به ، فإنها تمنحه خصوصية أكثر ، وتجّدا أكثر .

هذه الحاسة الزائدة التي تتولّد في الناقد والأديب ، بفعل الممارسة الطويلة ، والدربة الشاقة في مجال النصوص ، تستمدّ عطاءها الشعوري من الذوق .

وإذا كان الناقد إنسانا متميزا ، موهوبا في طبعه ، أو مطبوعا في موهبته ، يحسّ مالا يحسّ به غيره لدرجة تعجز التعابير أحيانا عن رسم ملامحها وخصائصها ، فلا بدّ أن يكون نافذ الحكومة ، مسموع الرأي ، مادامنا قد سلّمنا بقيمة التخصص ، وضرورته ، في كلّ شأن من شؤون الحياة ، ومادامنا نعترف اعترافا تلقائيا بأن الإنسان يستطيع أن يجيد معرفة شيء ، ولا يستطيع أن يجيد معرفة أشياء ، وأن الدعوة إلى الأخذ من كلّ فنّ بطرف قد دعا إليها الحافظ ، ولم يدع إليها كلّ من الآمدى وابن سلام ، وأصبح التخصص روح هذا العصر الذي نعيش فيه .

إن التخصص يقتضي دراسة تفويّلة وعميقة ، تشغل عمر الإنسان ، أو أكثر عمره ، فنانا مثلا يأخذ علم الشعر قليلا قليلا ، ثم يتربّ هذا القليل ، ويتمثله ، ليصبح من كيانه وتكوينه ، ويتحوّل إلى مادة طمعية فيه ، ثم تأخذ هذه المادة ضريقتين ، تتمزج بالعصب والإحساس ، وعن طريق هذا الإحساس يتذوق القصيدة الحميمة . كما يتذوق الفاكهة الخميّة ، وكما يستعذب اسم النقاخ .

ولكننا بالرغم من خطورة هذا العمل ، وخطورة هذا التكوين ، وخطورة هذا التخصص لاستتجيب لتحكم الآمدى ، في وجوب الاستجابة لنقده ، لأن النقد مهما بلغ مداه عمل فني إنساني ، يعتمد اعتمادا كبيرا على الذوق الدارس ، فالرأي الواحد هنا لا نستطيع أن نفرضه ، وإلا عرضنا أنفسنا للنقد والمواخذة .

ثم إن الآمدى نفسه يقرر منذ قليل بأن الناس يتباينون في العلم ، وتختلف مذاهبهم في الشعر ، ولم يقبل أن يميل إلى مذهب الطبع ميلا مطلقا ، ولا إلى مذهب الصنعة ميلا مطلقا ، واختط لنفسه مذهباً راضيه ، واستراح إليه ، سميانه مذهب الاعتدال .

ونحن نسلم تماماً بأن يقضى بالعلم بالشعر ، والمعرفة بأغراضه ، لكل من عرف بكثرة النظر فيه ، والارتياض به ، وطول الملازمة له ، إذ كان من الواجب أن يستقل أهل كل صناعة بالنظر في صناعتهم ، ولا ينازعهم إياها إلا من كان مثلهم نظيراً في الخبرة وطول الدربة والملازمة .

« يقودنا ذلك إلى حديث عن خصوصية الأداة التي يتوسل بها الناقد في تقيمه للشعر وسبق أن رأينا في حديث خلف وابن سلام إشارة إلى طبيعة هذه الأداة ، وأنها من قبيل القدرات الخاصة التي تنمو بكثرة الممارسة ، ومداومة الاطلاع والنظر ، وتتبدى في امكانية إصدار أحكام ربما لا يكون من الممكن تعليلها ، وإن كان ذلك لا يقدح في صحتها ، وهذا هو الخط الذي كتب له الاستمرار في الحديث عن مقدرة الحكم لدى الناقد ، متخذاً شعاره من عبارة تنسب إلى اسحق بن ابراهيم الموصلي : « أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤذيها الصفة »^(١)

فهذه العبارة التي أجاب بها اسحاق الموصلي على قول المعتصم : « أخبرني عن معرفة النعم وبينها لي » إنما تدل على أن هناك منطقة في العمل الفني يستطيع الخبير فيه أن يقترب منها ، وأن يعي سماتها وخصائصها ، ولكنه قد يعجز عن التعليل لكل ما يتذوقه من هذه السمات ، وتلك الخصائص .

فقد يكون الفرسان سليمين من كل عيب ، فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة ، ويتميز أحدهما على صاحبه بفرق لا يخسه إلا الحبير المدرّب في شئون الخيل .

(١) النقد العربي : للتذكير عند المعجم تليه . بعد الحكي . راسي : ١٩٨٤ : دار الثقافة

وكذلك الجاريتان البارعتان في الجمال ، المتقاربتان في الوصف ، السليمتان من كل عيب ، لا يفرّق بينهما إلا العالم بأمر الرقيق بما يحسّه من داخله ، وبما ركب في طبعه ، فيزيد في ثمن هذه على تلك .

ويقصينا القياس أن نقول من خلال هذين المثالين اللذين ساقهما كل من ابن سَلام والآمدى لتأكيد مقياس التخصص : إن القصيدتين أو العملين الأدبيين في موضوع واحد ، أو موضوع مختلف قد يشتركان في أن كلا منهما تشيع فيه روح الجمال ، ويتسم بالصدق الفني ، وحسن الأداء ، وعمق التجربة ، ولا يفرّق بينهما إلا الناقد الفذّ الذي يحسّ إحساسا داخليا بفضل هذا على ذاك ، وقد لا يستطيع تعليل هذا الإحساس .

(جـ) وفي الجزء الثالث نقف عند مدى انتقال شخصية الناقد التي تكونت بالاحتكاك المباشر الطويل بالنصوص الأدبية ، وإدمان القراءة ، وطول الفهم ، وعمق الاستبطاء على طول الزمن والامتزاج بآلاف التجارب الذاتية والانسانية ، فهل ينتقل هذا المزيج ، أو هذا المركب بفعل السنين الطويلة إلى الغير ما بين يوم وليلة ؟

يقرّر صاحب الموازنة أن ذلك مستبعد ، لأن النقد طاقة إنسانية تتكون في الناقد عبر الأيام والأعوام ، ولا يستطيع الناقد أن ينقل تلك الطاقة الهائلة إلى غيره في زمان يسير وبعبارة ثانية : هل يمكن أن يكون للناقد صورة تحاكيه ؟ كما أنه من الممكن أن يكون لكل أثر من آثار الطبيعة صورة تحاكيه ؟

الجواب : بالنفي ، لأن صورة الناقد والعالم والأديب لا تمثل إلا شكله ومظهره الخارجي ، اللهم إلا إذا كان المصوّر ملهما ، فإنه يترك شعاع إلهامه على الصورة ، مما يمنحها نبضا وحركة .

ولكنّ ذلك — مهما بلغت براعة المصوّر في التصوير — لا يمثل تلك العصارة النقدية التي تحوّلت إلى إحساس نقدي ، يمتزج بالعصب والدم ، وفي الوقت نفسه يستطيع الناقد أن يخلق ناقدا ، كما يستطيع العالم أن يكون عالما ، ليس بقل ذاته إلى غيره ، ولكن بالطريقة والمهيج والمعاناة ، التي تكوّن بها كل من الناقد والعالم الأستاذ . ولن يكون التلميذ في نفس ملامح وسمات أستاذه ، إنه يكون ناقدا ، أو عالما له شخصية جديدة ، ولامح جديدة .

والناقد يستطيع أن يحكم — يستجيد أو يستذيل — ولكن ليس من السهل عليه أن يسرق العلة ، فهذا يعني فيما يقول الآمدى وحسب أن يعرض علينا كل

مكوّنات خبرته على مدار الزمن الذى تلقاها خلاله ، تماما كما: لو طلبنا من الخبير بالخليل أو الجوارى ، أو السلاح ، أن يطلعنا على جميع المعلومات التى اختبرها ، وعلم علمه منها بملاستها فى السنين الطويلة .

« فمن المحال أن يقدر على أن يصوّر لنا عشرة آلاف فرس ، أو أن يصف عشرة آلاف جارية ، أو عشرة آلاف سيف ، مختلفات الأجناس والجواهر والأوصاف »

فيجعلنا نشاهد كل ذلك فى لحظة واحدة ، مع إخبارنا بكل علة ، وكل حجة ، وكل نعت ، وصفة فى كل نوع من ذلك ، وكل جنس ، فى تلك الساعة هذا محال ، لأنه إنما علم ذلك على مرور الأيام ، وطول الزمان .

وواضح أن ذلك هو موقف الناقد نفسه عند الأمدى ، الذى يقدم إلينا من خلال مماثلته السابقة شرحا — لعله أوفى ما يمكن أن يقدم — لنفس المبدأ الذى رده من قبل « خلف الأحمر ، وابن سلام ، وصاغه اسحق الموصلى » (١)

(٤) وفى الجزء الرابع يقف أمام قضية لاتزال تشغل بال عصرنا ، فالكثيرون يشغلون أنفسهم بالمادة ، وما يتعلق بها ، ولا يلتفتون بالال للعقل ، وما يتعلق به ، ثم يضع لبننة قوية فى الصلة الوثيقة بين ثقافة الأديب وطبيعته ، وأن القارئ مهما قرأ من خزائن الكتب ، وتصفح آلاف الصفحات ، وحفظ دواوين الشعراء ، دون أن يرزق الملكة والموهبة التى تنفخ روحا فى أدبه وتنتجه فلن يكون فى مصاف الأدباء على الإطلاق .

حقا إنه بالثقافة وسعة الاطلاع ، وكثرة القراءة والممارسة ينتج كلاما سليما يخضع لتقسيم المنطق ، وصحة الأسلوب ، فإذا أضيفت الموهبة إلى ذلك كله كان ما ينتجه أدبا ينض بخبرة العاطفة ، وعمق التجربة ، وصدق الشعور .

ويلفت نظر هؤلاء الأدعياء الذين يفتون فى أمر الشعر ، وليسوا من علمائه وناقديه بأن الواحد منهم لا يعرف خصائص النسيج الذى تتكون منه ثيابه أدنى معرفة ، ولا يدرك ما يتكون منه أثاث بيته أقل إدراك ، وهو يلبس ملابسه باستمرار ، ويستمتع بأثاث بيته دائما ، وليس كذلك الشعر الذى يغلو فى كثير من الأوقات من ملاسته ودراسته ، وهو إذا رام تصريف دينار بدرهم ، أو تصريف دراهم بدنانير أو شراء

(١) ارجع اسبق ٢٢٥ — ٢٢٦

ثوب أو شيء لم يكتف بفهمه وعلمه ، وإنما راح يفتش عن عرافيه والمتخصصين فيه ، مستعينا بهم على قضاء حاجته ، وتأكيده ثقته بما يشتريه .

ثم يعقد موازنة مدارها العجب بين موقفين : موقف يخاف فيه الإنسان على ماله من أن يضيع ويتبدد ، في شراء شيء لا يعلم كنهه ولا حقيقته ولا شيئا من خصائصه ومكوناته ، فيجرب الآفاق يسأل العارفين بذلك الشيء ، حتى يضع ماله في موضعه الذي ينبغي أن يوضع فيه .

وموقف يتصل بالعقل والفكر ، فيدعى العلم والمعرفة ، ويفتى بلا وجل ولا استحياء ، دون أن يكلف نفسه مشقة البحث عن المتخصصين في أمر الشعر ، فيسألهم عن ماهيته ومكوناته وخصائصه الفنية . وهو يعلم جيدا أن الضرر في غبن العقل أعظم من الضرر في غبن المال .

(هـ) وفي الجزء الأخير من النص برّة على قياس خاطيء ، فحواه أن الإنسان لم يطبع على المعرفة بأمر الخيل والبزّ والرقيق والذهب والفضة ، فهو لا يميز جيدها من رديها ، كما طبع على الكلام .

ومن ثمّ فالكلام خصيصة لكل الناس ، ولست تجد كل واحد منهم صوفيا ، ولا بزازا ، ولا نجاسا .

وجواب صاحب الموازنة أنك لا تجد كل الناس شعراء ، ولا خطباء ، ولا بلغاء ، ولو كان الأمر كذلك ما رأيت أحدا يستحسن كلامه ، وآخر يتكلم ، فيبزي السامعون به ، ويضحكون منه ، وخصيصة الكلام للإنسان ، تقف به عند معرفة ألفاظ لغته ، دون أن يعلم جيدها من رديها ، ومتخيرها من مردوها ، كما أنه يعلم أيضا أنواع الثياب والجواهر والخيل والرقيق ، ويميز بين أجناسها ، ولا يعلم جيد كل جنس من رديه ، فكما أن المعرفة بكل جنس من هذه صناعة ، فكذلك المعرفة بأجناس الكلام من الشعر والخطابة صناعة ، فإذا رجعت في المعرفة بتلك إلى أهلها ، فارجع أيضا في المعرفة بهذه إلى أهلها .

إن الآمدى يكرّر ويّزّد ، ليؤكد نتيجة منطقية من خلال مواقف المتعددة ، وهي خصوصية النقد ، وخصوصية النقاد ، ويضع دليلا يكشف عن المهارة النقدية بين يدي هؤلاء الأدعياء الذين يأخذون صناعة النقد مأخذا سهلا ، فلا يعانون ، ولا يترسون ، ولا يدرسون ، ولا ينكبون حياتهم على النقد وعلومه ومناهجه . . .

فلينظر كل من أولئك في شأن نفسه نظرة بصيرة ، وليتبين ما أجمع الأدباء والنقاد على تفضيله من الشعراء ، وليقرأ شعر الفاضل والمفضول قراءة تصل به إلى صحة ما أجمع عليه أهل هذه الصناعة ، فإن وجد صحة ذلك في نفسه ، واستطاع أن يقيم الدليل والحجة على تفضيل أوس بن حجر على النابغة الجعدي ، وأن يعلل ، وأن يقيم الأسباب ، إن لم يكن بالتعبير ، فما يدل عليه حاله في مجالس العلم والأدب .

إنه إن وجد لذلك صدى في نفسه ، وأحسن بهذه الحقيقة تنبض في خلجات وجدانه ، فليهنأ بهذه المهارة ، وليستروح ظلالها ، وإذا لم يحسن بهذه الحقيقة فجدير به أن يتعد عن مجال النقد ، ثم إن كان شعراً فليكتب شعره ، كما يكتب سره .

ولا يحسن أن وقوفه على بعض علوم العربية ، وإطلاعه على بعض قضايا المنطق ، وتبريزه في بعض فنون القول ، قد يصل به إلى أن يكون ناقداً فذاً فذلك ضرب من الغرور لا يصل به إلى ما يريد .

إن صاحب الموازنة يعرض لقضية « علومه انتقد » وهي قضية لاتزال مثارة بين يدى البحث المعاصر ، ولكننا نريد أن نؤكد أمراً عن لنا في هذا الصدد ، وهو مدى الجدوى من علوم النقد .

هل تصلح وحدها — من وجهة نظر الآمدى — ووجهة نظر النقاد المعاصرين لأن تخلق ناقداً ؟

إن الناقد عالم فنان ، ولا يمكن الفصل بين الناقد العالم ، والناقد الفنان . إنه كلاهما في وقت واحد ، والناقد العالم فقط يفقد نقده روح الفن ، التي تكسبه قوة التأثير ، وتصل به إلى أعماق النفس ، وتفعّل فعلها الرائع في المشاعر والأحاسيس الانسانية . والناقد الفنان فقط : بعيداً عن تجرب العالم وحصافته الذهنية ، وثقافته الواسعة وعالمه الفكرى : يجيء نقده وقد بعد عن العقلية التي تخلق العلل والأسباب ، وتقيم المواردات بين النصوص .

في اعتقادى أن الآمدى يشير إلى الناقد باعتباره هذا العالم الفنان الذى جمع إلى الموهبة ما يصفقها من عصير الثقافة ، وزاد عنكر الإنسانى .

وهو من هذا المنطلق يضع دليله بين يدى غماء اللغة وأدائها ، ليكتشف كل منهم نفسه ، وليس عيباً ، ولا حداً ، ولا قصوراً ألا يجد أحدهم ذاته من خلال هذا الدليل ، لأن كل امرئ إما يتيسر له ما في طبعه قوله ، وما في طاقته تعلمه ،

وقد ينبغي في صناعة أخرى غير صناعة النقد ، فليقتنع بما قسم الله من أجله ، وليقف عندما أراد له استعداده وفطرته وثقافته .

من أجل ذلك يلحّ النقد في القرن الرابع كما يقول المرحوم الأستاذ طه احمد إبراهيم على تدعيم مكانته في فهم الأدب ، وعلى تسفيه كثير مما جاء به النقاد العلماء ، وعلى أن التقد صناعة لا بد لها من طبع وقريحة ، كما لا بد في الأدب نفسه من طبع وقريحة ، ولا بد لهذا الطبع من خيرة وطول معاناة ، وأن هؤلاء العلماء وأهملون حين يريدون أن يخوضوا في النقد بما عندهم من علم ، وطرق في التفكير ، وأنهم يظنون باطلا ، ويرومون عسيرا ، حين يتفنون أن يعرفوا أسرار النقد وغوامضه بتقسيمات المنطق ، وجمل من الكلام والجدال ، وأبواب من الحلال والحرام ، وصور من اللغة ، وإطلاع على بعض مقاييس العربية ، ذلك ما يقوله الأمدى ، وما يراه القاضي الجرجاني في قوله : « إن الشعر لا يحب إلى النفوس بالظر والجلد ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، وقد يكون الشيء متقنا محكما ، ولا يكون مقبولا ، ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها ، وكثير من شئون النقد تتمحن بالطبع لا بالفكر »

كل هذا تنديد بالذهنية العلمية في النقد ، وتعرض بالذين تصدّوا له دون أن يكون لهم فيه طبع ، ويخلو إذن ميدان النقد في القرن الرابع للنقّدة الأدباء ، فهم الذين عنوا بدراسة الشعر ، وتقدير رجاله ، وتجاوزوا فيه ، وتخاصموا ، وهم يمتازون عن أدباء القرن الماضي بأن غورهم أبعد ، ونظرتهم أعمق ، وأفقههم أفسح ، وبأنهم حلّلوا الظواهر الأدبية وعلّلوها ، وأرجعوا كل شيء إلى أصل وسبب ، هم أدباء علماء ، ذوقهم عرى سليم ، وثقافتهم عرية غزيرة .^(١)

وواضح مما سبق أن النقد أصبح علما له أصوله وقضاياه ، وأن طبقة من الأدباء المتخصصين في النقد شاع ذكرهم في هذا العصر ، ووضعت مؤلفات خاصة بنقد الشعر فقدمه بن جعفر يعلى في مقدمة كتابه « نقد الشعر » أنه سيقصر فيه على نقد الشعر ، وتخليص حيده من رديئه ، دون أن يلتفت إلى ما يخرج عن هذه الغاية كالغريب والنحو واللغة .^(٢)

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري . دار احكمة بيروت ١٤٣

— ١٤٥ —

(٢) تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المعص خفاجي : ص ٦١ ط ١ مكتبة الكليات الأزهرية

ويقول صاحب « نزهة الالباء في طبقات الأدباء » (وكان ابن طباطبا عالما بالشعر ، ورأيت له في صنعة الشعر مصنفًا حسنًا ، وكان شاعرا مجيدا)^(١) ،

ويقول : (قال الأخفش : ما رأيت أحدا أعلم بالشعر من الأصمعي وخلف ، فقلت : أيهما كان أعلم ؟ فقال : الأصمعي : لأنه كان نحويه .)

وحكى محمد بن هبيرة قال : قال الأصمعي للكسائي ، وهما في حضرة الرشيد : ما معنى قول الشاعر :

قتلوا ابن عفان الخليفة محرما ودعا فلم أر مثله مقتولا

قال الكسائي :

كان محرما بالحج .

قال الأصمعي : فحقوله :

قتلوا كسرى بليل محرما فتوى لم يمتنع بكفن

فهل كان محرما بالحج ؟

فقال هارون للكسائي : يا عليّ : إذا جاء الشعر فإياك والأصمعي (

وفي رواية أن الرشيد قال : فما المعنى ؟ قال الأصمعي : كل من لم يأت شيئا يوجب عليه عقوبة فهو محرّم ، ولا يخلّ شيء منه ، فقال الرشيد : ما نطاق في الشعر يا أصمعي .^(٢)

وقال أبو العباس المبرد : كان أبو عبيدة عذبا بالشعر والغريب والأخبار والنسب ، وكان الأصمعي أعلم منه بالنحو^(٣) .

وقد عدّوا صنعة الشعر من بين علوم الأدب ، وهي ثمانية : النحو واللغة والتصريف والعروض والقوافي وصناعة الشعر وخبر العرب وأنسابهم ، وألقوا بالعلوم الثمانية علمين آخرين : هما علم الجدل في النحو ، وعلم أصول النحو ، فيعرف به

(١) أبو التبركات محمد بن الاسارى : حقيق محمد أبو حسن إبراهيم : دار هبة مصر نطبع من ٢٧٠

(٢) المرجع السابق : ١١٣ ، ٢١٤

(٣) المرجع السابق : ١٠٦

القياس وتركيبه وأقسامه من قياس العلة ، وقياس الشبه ... » (١)
ومن الكتب التي وصلتنا ما يحمل في عنوانه كلمة « الصناعة » مثل كتاب
الصناعتين لأبي هلال العسكري ، وكلمة « صناعة الشعر » : مصطلح يماثل من
حيث المضمون مصطلح « نقد الشعر »

(١) المراجع السابق : ٨٩

الفصل الثاني منهج القاضى الجرجاني النقدى فى الوساطة (ت ٣٩٢ هـ)

رأينا كيف بعدت المسافة بين ابن سلام ، والآمدى فى النظر إلى النقد ، وفى تخصيص النقاد بالنظر فى الشعر ، وكيف عاب كل منهما أدعياء النقد ، الذين لم يوهبوا الطبع والموهبة ، ولم يصقلوا ملكاتهم بالندوة والممارسة والثقافة ، وكيف كان ابن سلام نقطة البداية من خلال نصه الذى سقناه فى تلك الصفحات ، وكيف استرسل الآمدى حول هذه الفكرة بروح منهجية حذرة يقظه ، يضع لبنات قوية راسخة فى بناء النقد النظرى . فهو يقيم علاقة وثيقة بين الخبرة والندوة والتخصص ، ويؤكد طاقة الذوق النقدية ، ويقرر أن النقد ضيقة هائلة ، تتكون فى الناقد عبر الأيام والسنين ، وليس من الممكن أن تنتقل تلك الطاقة إلى غير الناقد فى زمان يسير ، كما يؤكد خصوصية النقد وخصوصية النقاد .

وفى كتاب الوساطة نجد القاضى الجرجاني يؤكد قيمة الضبع كمصطلح نقدى ، ثم يضيف إليه سمات جديدة تظهر فى هذا النص .

(٨)

[وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرقيق من القلب ، وعظم غنائه فى تحسين الشعر فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى التقديم ، والبحترى فى المتأخرين ، وتنبغ نسب متيمى العرب ، ومتغزلى أهل الحجاز ، كعمر وكثير وجميل ، ونصيب ، وأضرابهم ، وقسمهم ممن هو أجود منهم شعراً ، وأفصح لفظاً وسكاً ، ثم أنظر واحكم ، وأنصف ، ودعنى من قولك : « هل زاد على كذا » « هل قال إلا ما قاله فلان » فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم ، وإنما تفضى إلى معنى عند التفهيش والكشف ، وإيلاك الأمر فى هذا الباب خاصة ، ترك الشكلى ، ورفض العمل ، والأسترسال للطبع ، وتجنب الحمل عليه والعنب به ، وليست أعنى بهما كل طبع ، بل المهذب الذى قد صقله الأدب ، وتخذت الرواية ، وحسنه العطفة ، والهم

الفصل بين الردىء والجيد وتصوّر أمثلة الحسن والقبح [١].

نحن نرى أن صاحب الوساطة يدعو إلى أن يكون النقد دراسة ، بل دراسة عميقة ، لا تقف في الفن الشعري عند شاعر واحد ، بل عند كوكبة من الشعراء ، في موازنة جادة فاحصة ، ويحذر من السطحية ، والنظرة الفوقية ، وألا ينخدع الناقد بروعة الألفاظ ، وجمال الأسلوب ، فيسرع بالحكم ، لأن المسألة تقتضي الناقد أن يعرض في أعماق النصوص ، ويستخرج أسرارها الكامنة ، وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ، ورفض التعمّل ، والاسترسال للطبع . وأى طبع ؟

الطبع المتهذب الدارس الذى قد صقله الأدب ، وشخصته الرواية ، وجلته الفطنة ، وأهم الفصل بين الردىء والجيد .

إنه طبع المثقفين ، الرواة الذين يحفظون الكثير من كتوز اللغة في شعرها وأدبها ، الأذكياء الذين يستعينون بذكائهم على التدقيق ، ويفصلون بين الجيد والردىء عن طريق الالهام .

والقاضى الجرجاني لا يقف عند معالم النقد النظرى ، وإنما يتبع ذلك بناذج من النقد التحليلى ، فمتى أردت أن تعرف ذلك عيانا ، وتستبته مواجهة ، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضل ما بين السمع المنقاد ، والعصى المستكرة ، فاعند إلى شعر البحترى ، ودع ما يصدر به الاختيار ، ويُعد في أول مراتب الجودة ، ويتبين فيه أثر الاحتفال ، عليك عاقاله عن عفو حاضره ، وأول فكرته . كقوله :

أَلَا مُ عَلَى هَوَاكِ وَلَيْسَ عَذْلًا	إِذَا أَحْبَبْتُ مِثْلَكَ أَنْ أَلَامَا
أَعِيدَى فَيَ نَظَرَةَ مُسْتَشِيبَ	تَوَخَّى الْأَجَرَ أَوْ كَرِهَ الْأَنَامَا
تَرَى كَبِدَا مُحْرِقَةً وَعَيْنَا	مُورِقَةً وَقَلْبًا مُسْتَهَامَا
تَنَاءَتْ دَائِرُ عَيْلَةٍ بَعْدَ قَرَبٍ	فَهَلْ رَكِبْتُ يَلِغَهَا السَّلَامَا
وَجَدْتُ طَيْفَهَا عَثَا عَلَيْنَا	فَمَا يَعْتَادُنَا إِلَّا لَمَا
وَرُبَّتْ لَيْلَةٌ قَدْ بَتُّ أَسْقَى	بَعِينَهَا زَكْفِيهَا الْمُدَامَا
قَطَعْنَا اللَّيْلَ لَمَّا وَاعْتَنَقَا	وَأَفْنِيَاهُ ضَمًّا وَالتَّرَامَا

(١) - بصير: الوساطة بين المتبى وحصوله . تخفيف وشرح : محمد أبو العليل إبراهيم وعلى أشجوري :

ط ٤ عبي النابى الحلى ر ٢٤ - بعدها

وقوله

أَجْدُكَ مَا يَفُكُّ يَسْرَى لِرَيْنِيَا خِيَالِ إِذَا آبِ الظَّلَامِ تَأَوَّبَا
وَمَازَارُنِي إِلَّا وَلَهْتُ صَبَابَةً إِنِّيهِ ، وَإِلَّا قَلْتُ : أَهْلًا وَمَرْحَبًا
وَلَيْلَتُنَا بِالْجَزَعِ بَاتَ مَسَاعِفَا يَرِينِي أَنَاةُ الْحَطَرِ نَاعِمَةُ الصَّبَا
أَضْرَبْتُ بِضَوْءِ الْبَدْرِ وَالْبَدْرُ طَالِعٌ وَقَامَتْ مَقَامَ الْبَدْرِ لَمَّا تَغْيَا

ويعلق على هذا الشعر بقوله :

« ثم انظر : هل تجد معنى مبتذلاً ، ولفظاً مبشترها مستعملاً ، وهل ترى صنعة وابتداعاً أو تدقيقاً أو إغراباً ! ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده ، وتفقد ما ابتدأته من الأرتياح ، ويستخفك من الضرب إذا سمعته ، وتذكر صَبُوءَ إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ، ومَصُوءَةً تلقاء ناضرك »

هذا مانسبه انتقال أثر النص إلى نفس القارئ والسامع ، وهذا الانتقال الشعوري الذي يحدث الأرتياح والطرب ، لا يتبع إلا إذا كان الصدق الفني متوافراً في النص ، وكانت التجربة العميقة حي الدافع لتذات الأحساس .

يقول صاحب الوساطة : فإن قلت : هذا نسيب ، والنفس تهش له ، والقلب يعلق به ، واخوى يسرع إليه ، فأنشد له — نسيبته في المدح قوله :

بَلُونَا ضَرَائِبَ مَنْ قَدْ تَرَى فَمَا إِنْ وَحَدْنَا لِنَفْتَحِ ضَرْبَا
هُوَ الْمَرْءُ أَبَدَتْ لَهُ الْخَادِنَا تَ غَزَمَا وَشَيْكَا وَرَأْيَا صُلْبِيَا
تَنْقَلُ فِي خُلُقَيْ سَوْدَدٍ سَمَاحًا مُرَحًى وَنَاسًا مُهْيَا
فَكَالسَيْفِ إِنْ جِئْتَهُ صَارَخَا وَكَالْمَحْرِ إِنْ حَتَّتْهُ مُسْتِيَا
فَتَى كَرَّمَ اللَّهُ أَخْلَاقَهُ وَأَبْسَهُ الْحَمْدَ يُرْدَا قَشِيَا
وَأَعْطَاهُ مِنْ كُلِّ خَيْرٍ يُعَدُّ دَ حَظًا وَمِنْ كُلِّ مَحْدٍ نَصِيَا
فَدِينَاكَ مِنْ أَيْ خَطْبٍ عَرَا وَنَبِيَّةٍ أَوْشَكَتْ أَنْ تَوْبَا

ثم خرج إلى الاستعطاف ، وأخذ في العتاب .

وَإِنْ كَانَ رَأْيُكَ قَدْ حَالَ فَيَ فَاسْتَسِي بَعْدَ بَشَرٍ قَطُوبَا
وَحَيِّبْتُ أَسْبَابِي النَّازِعَاتِ إِيَّاكَ وَمَا حَقَّهَا أَنْ تُخْيَا
أَكْذَبُ ظَنِّي بِأَنْ قَدْ مَخْطَتْ وَمَا كُنْتُ أَعْهَدُ ضَى كَلُوبَا

ولو لم تكن ساخطا لم أكن
ولا بد من الومة أنتحى
أصبح وردى فى راحتك
أبع الأجنة تبع السوام
ففى كل يوم لنا موقف
وما كان سخطك إلا الفراق
ولو كنت أعرف ذنبا لما
سأصبر حتى ألقى رضاك
أراقب رأيك حتى يصح
وأظن عطفك حتى يثوبا

يكثر القاضى الجرجانى من الأمثلة الشعرية ، ويذكر مقطوعات طويلة من شعر
البحترى وغيره ، يؤكد بها مذهبه فى النظر إلى الشعر الذى تكتمل فيه سمات
الصدق وروعة الأداء ، وصفاء الأسلوب الذى يتحدر كما يتحدر السلسال خاليا من
الكدر وهو يريد بالأسلوب « ما ارتفع عن الساقط السوقي ، وانحط عن البدوى
الوحشى » ولكنه لم يقف أمام النصوص ، ليقول لنا : من أين سلاسة البحتري ،
ورقة طبعه ، وقوة إقامه ، وشدة فطنته ، ولم يضع يده أماما على صورة شعرية تؤكد
هذا القول العام الذى ذهب اليه .

إنه يعنى عناية شديدة بالأثر النفسى الذى ينتقل من خلال النصوص بما
يكسوها من فنية الصدق ، وروعة الأداء ، كما يعنى بإبراز المعالم الانسانية التى ينضج
بها أسلوب الشعر وهو اتجاه نقدى يتميز به الجرجانى عن صاحبه الآمدى ، وإذا كان الآمدى
يعنى عناية فائقة بالنقد الفنى ، فإن القاضى الجرجانى يعنى بالمقد الانسانى ، وتلك
نظرة أعم وأشمل ، ويعجب بروعة اللفظ ، كما يعجب بصدق الطبع ، ويمقت
التكلف والصنعة الثقيلة .

« والجرجانى أقرب إلى محبة السهولة الرصينة من الآمدى ، ومع ذلك ، فهما
متفقان فى حكمهما على جوهر الشعر ذاته ، وإن كان لكل من الرجلين شخصيته
الفذة المستقلة عن الآخر ، فالآمدى رقيق الذوق ، حار النفس ، سريع الانفعال ،
تتعصب ككل أديب لما يراه حميلا ، ويثور ضد ما يبدو له قبيحا .

والجرجانى متزن هادى النفس ، سمح الطبع ، رحب الصدر ، وكلاهما يفضل
الشعر المطبوع من غير تعصب ظاهر » (١)

(١) النقد السبعى عدد ٢٠٢ - ٢٦٣

ونحن نجد جماع مقاييس الجودة عند الجرجاني ، وهي الخلوة من الأبتدال ، والبعد عن الصنعة والإغراب ، ثم التأثير في نفس السامع ، وهزها هزاً شديداً ، وذلك بما في الشعر من عناصر إنسانية صادقة ، تجعلنا نشارك قائله في إحساسه ، ونعود إلى أنفسنا فنجد لشعره صدى فيها ، وهذا اتجاه نفسي في النقد قل أن نجد له مثيلاً عند النقاد الآخرين ، الجرجاني هنا ليس ناقداً فنياً ، بل هو ناقد إنساني ، وفي الحق إن صفة الانسانية واضحة عنده في كثير من اتجاهاته وإلى تلك الانسانية نستطيع أن نرد الكثير من آرائه في النقد ، وهو في ذلك يختلف عن الآمدي الذي يقلب عليه النقد الفني الخالص ، نقد الصياغة والمعاني في ذاتها وفي علاقتها بطرق أدائها ، ولعل للآمدي في ذلك عذره ، إذ تناول بالدرس شاعرين ثارت حولهما خصومة شديدة ، لاختلافهما في طرق الصياغة والأداء ، وهما معا يمثلان الكلاسيكية الحديثة ، بينما الجرجاني لم يتقيد بقديم كهذا ، فالمتنبى لم يختصم فيه الناس لمذهب فني ، وإنما اختصموا في الرجل وطبعه وفنه الذي لم يجبر على مذهب بعينه

ولعل صفة « الناقد الأنساني » فيه أوضح ما تكون في حرصه على أن يكسب مناظره ، فهو لا يبدى رأيه فحسب ، بل ولا يكتفى بأن يعلِّله كما يفعل الآمدي ، بل ويسلك إلى إيمان من يُحاجُّه كل السبل ، وهذا تراه لا يكتفى بالقصيدة السابقة التي أوردتها للبحرّي كمثال للشعر السهل الممتنع الجميل في رصانة ، بل يستدرك مخاطباً القارئ : « فإن قلت : هذا نسيب ، والنفس تهشُّ له ، والقلب يعلق به ، والهوى يسرع إليه ، فأشد له في المديح : (١)

بلونا ضرائب من قد نرى فما إن وجدنا نفتح ضريباً
ونحن نوافق الدكتور مندور على براعة الجرجاني في الحاجة والمناظرة وإثارة المعاني الانسانية التي تثير النفوس ، وتشغل الخواطر ، وتلك سمة واضحة في المنهج النقدي للقاضي الجرجاني ، وفي نظره إلى النقد .

من هنا تراه يجيد الربط في الانتقال من نص إلى نص ، ويعلق على كل نص بما يراه مناسباً إياه ، فهو حين يفرغ من نص البحرّي الذي يستعطف فيه الفتح بن خاقان وزير المتوكل يقول :

« وإنما أحلتك على البحرّي ، لأنه أقرب بنا عهداً ، ونحن به أشدّ أنساً ، وكلامه أليق بطباعنا ، وأشبه بعادتنا ، وإنما تألف النفس ما جانسها ، وتقبل الأقرب فالأقرب

(١) المرحع السابق : ٢٦٣ — ٢٦٤ .

إليها ، فإن شئت أن تعرف ذلك في شعر غيره كما عرفته في شعره ، وأن تتعبّر القديم
كما عتبار المولّد ، فأنشد قول جرير^(١) : أليس ذلك أثرا من آثار البيئة التي تجمع أهلها
على خصائص نفسية ووجدانية مشتركة ؟ بل وخصائص إنسانية أيضا ، فأهل الزمن
الواحد ، والمكان الواحد يشتركون في كثير من الطباع والعادات ، ويتجانسون في
نفوسهم ، ويتقاربون في ميولهم وأمزجتهم .

وهناك شيء آخر يضاف إلى رصيد الجرجاني في النقد ، هو أنه يختار النماذج
والقصائد التي أجمع على روعتها النقاد والأدباء ، وأحيانا يذكر لك القصيدة كاملة ثم
يعلق عليها بما يؤكد مذهبه الفني والنفسى والانسانى في سطور قليلة ، وإليك
قصيدة جرير :

<p>إلينا توى ظمياء حُييت واديا^(٢) وَحَنَّتْ جمال الحى حنت جماليا وأسي جميعاً جيرة مُتدانيا يكون علينا نصف حول لياليا وأخرى إذا ابصرت نجدا بداليا فطارَتْ برهبا شعبة من فؤاديا^(٣) وراء جُفافي الطير إلا تماريا^(٤) على ماترى من هجرى واجتنا بيا لقلت : سمعنا من عَقيلة ادعيا قريب وماداني بالود دانيا وإن كان قد أعيا الطبيب المداويا منعت وجلأت ، القلوب الصواديا^(٥)</p>	<p>ألا أيها الوادى الذى ضَمَّ سَيْلَه إذا ما أراد الحى أن يتفرقوا فياليت أن الحى لم يتزِيلُوا إذ الحى في دار الجميع كأنما إلى الله أشكو أن بالقور حاجة نظرت برهبا والظعائن باللوى وما أبصر النار التي وضحت لنا إذا ذكرت لى أتبع لى الهوى خليلى لولا أن تظنا بى الهوى قفا فاسمعا صوت المنادى لعله ولو انها شاءت شفتنى بهين فإنك إن تُعطى قليلا فطالما</p>
---	--

<p>شمس ووليين الخدود العواصيا^(٦) بخير وجلى غمرة عن فؤاديا^(٧)</p>	<p>دتو عناق الطير أسمعنا بعدما إذا اكتحلت عيني بعينك مسنى</p>
--	---

(١) ، الرساظة : ٢٩

(٢) يقول : أنت هذا الوادى عشا ، فانسحنت ظمياء وأهلها ، فأتانا فيه ، فالتقينا به .

(٣) رها : فاع و الصمان و ديار سى تيم : معجم البلدان ، والنسبى وادمس أودية بنى
سليم

(٤) جفاف العنبر : ماء لى كـ حلات : سمع ، والصوادى : العطاش

(٥) شمس : امتع (٦) شمس : امتع (٧) أى الأكلان

وَأَنْ أَكْتُمُ الْوَجْدَ الَّذِي لَيْسَ خَافِيَا
قَرِيبًا . وَتَلْقَى خَيْرَهُ مِنْكَ نَائِيَا
عَلَى وَصَلٍ لَيْلِي قُوَّةً مِنْ حَبَالِيَا

يَخُوضُ خُذَارِيًا مِنَ اللَّيْلِ دَاجِيَا^(١)
مَزَارًا عَلَى ذِي حَاجَةٍ مَتْرَاحِيَا^(٢)

وَيَأْمُرُنِي الْعُدَالُ أَنْ أَغْلِبَ الْهَوَى
فِي أَحْسَرَاتِ الْقَلْبِ فِي إِثْرِ مَنْ يُرَى
تُعَيِّرُنِي الْإِخْلَافَ لَيْلِي وَأَفْضَلْتُ

تَخَطَّيْتُ إِلَيْنَا مِنْ بَعِيدٍ خَيَالَهَا
فَحِثَّتْ مِنْ سَارٍ تَكْلَفُ مَوْهِنَا

ثم خرج فقال

سَرِيعٌ إِذَا لَمْ أَرْضَ دَارِي أَحْتَالِيَا
مِنَ الْأَرْضِ أَنْ تَلْقَى أَحَا لِي قَالِيَا^(٣)
أَبْعَدَ جَرِيرٍ تَكْرُمُونَ الْمَوَالِيَا^(٤)
فَمَا لَكَ فِيهِمْ مِنْ مَقَامٍ وَلَا لِيَا
فَدُونَكَ إِنِّي مُسْتَمِرٌّ لِحَالِيَا

وَأِنِّي لَعَفُ الْفَقْرِ مُشْتَرِبُ الْغَنَى
وَأِنِّي لَامَسْتَحْيِكَ وَالْخَرَقُ بَيْنَنَا
وَقَائِلَتِي وَالْدَمْعُ يَغْسِلُ كَسَحِيهَا
فَرَدَّيْ جَمَالَ الْبَيْنِ ثُمَّ تَحْمَلِي
تَعَرَّضْتُ فَاسْتَمَرَرْتُ مِنْ دُونِ حَاجَتِي

لِيَأْلَى أَرْجُو أَنْ مَالِكَ مَالِيَا
فَإِنْ أَعْرَضْتُ أَقْنُتُ أَنْ لَا أَحَا لِيَا

وَأِنِّي لَمَغْرُورٌ أَعْلَلْتُ بِالْمَنْسَى
فَأَنْتَ أَخِي مَا مِ تَكُنِي لِي حَاجَةٌ

قَضَعْتُ الْقُرَى مِنْ مَحْمَلٍ كَانَ بَاقِيَا
نَزَعْتُ سَنَانًا مِنْ قَنَاتِكَ مَاضِيَا
وَجَرَزًا لَمَّا أَلْجَأْتُمْ مِنْ وَرَائِيَا
وَقَابِضَ شُرِّ عَنَكُم بِشْمَالِيَا
جَوَادٍ فَمُدُّوا وَابْسَطُوا مِنْ عَنَانِيَا
يَكُونُ مَكَانَ السَّيْفِ مِنْهَا مَكَانِيَا^(٥)
وَالسَّيْفُ أَشْوَى وَقَعَةً مِنْ لِسَانِيَا^(٦)
وَخَافَا الْمَنَآيَا أَنْ تَفُوتَكُمَا يِيَا

بَأَيِّ نَجَادٍ تَعْمَلُ السَّيْفُ بَعْدَ مَا
بَأَيِّ سِنَانٍ تَطْعُنُ الْقَرْمَ بَعْدَ مَا
أَلَمْ أَكْ نَارًا يَصْطَلِيهَا عَدُوْكُم
وَبَاسِطَ خَيْرٍ فِيكُمْ يَمِينُهُ
إِذَا سَرَكُمُ أَنْ تَمْسَحُوا وَجْهَ سَابِقِ
أَنَا ابْنُ صَرِيحِي خِنْذِفٍ غَيْرِ دَعْوَةٍ
وَلَيْسَ لِسِينِي فِي الْعِظَامِ بَقِيَّةُ
أَلَا لَا تَخَافَا نَبْوَةَ فِي مَلَبَةٍ

(١) اخذاري : الأسود

(٢) الخرق : القفر

(٣) القرم : السيد

(٤) الموالى : بنو العم

(٥) السيف : الخالص ، ويريد بصريحي حذف : مدركة وطاعة اسمي لباس من مقد ، والدعوة : كسر الداء
أن يدعى الرجل إلى غير أبيه .

(٦) بنال : رمى فأشوى : إذا لم يقب .

راجع إلى الوساطة : ٢٩ — ٣١ . وانظر هوامش المصنفات للمحققين المعاصرين

ويعلق صاحب الوساطة على هذه القصيدة بقوله :

« وإنما أثبتُّ لك قصيدة بكمالها ، ونسختها على هيئتها ، لئرى تناسب أبياتها ،
وازدواجها ، واستواء أطرافها واشتباهاها ، وملاءمة بعضها لبعض ، مع كثرة
التصرف ، على اختلاف المعاني والأغراض »^(١)

إن الجرجاني ينظر للعمل الأدبي ككل متكامل متجانس ، ولكنه لا يعود إليه
بالشرح والتفسير والتحليل ، بل يكتفى بالحكم العام تأكيداً للمذهب النفسى
والإنسانى ، وهو يكتفى من الشاعر بأن تجيء قصيدته متناسبة الأبيات ، مستوية
الأطراف ، يلائم بعضها بعضاً ، كثرة التصرف ، مختلفة المعاني والأغراض ، وذلكم
هو عمود الشعر الذى وضحه فى سياق آخر من وساطته ، « بأن العرب كانت
تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ
وامتقائته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبهذه فاعزَّز ،
ولمن كثرت سواثر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً بالتحنيس والمطابقة ، ولا تحفل
بالإبداع — أى بالديع — والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام
القرىض »^(٢)

(٩)

ويضع الجرجاني مقياساً نقدياً يحكم على الشعر من خلاله ، ويؤكد خصوصية
النقد على طريق صاحبيه : ابن سلام والأمدى ، مما يكشف عنه هذا النص .

[والشعر لا يحبُّ إلى النفوس بالنظر والحاجة ، ولا يعلو فى الصدور بالجدال
والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة وقد يكون
الشيء متقناً مُحْكَمًا ، ولا يكون حُلواً مقبولاً ، ويكون جيداً وثيقاً ، وإن لم يكن
لطيفاً رشيقاً .

وقد يحدُّ الصورة الحسنة ، والخِلْقَةُ النائمة مَقْلِيَّةٌ مَمْقُوْتَةٌ ، وأخرى دونها مُسْتَحَلَاةٌ
موصوفة .

ولكل صناعة أهلٌ يُرجع إليهم فى حصائصها ، ويُستظهر بمعرفتهم عند اشتباه
أحوالها .

(١) الوساطة : ٣١

(٢) المرجع السابق : ٣٣ — ٢٤

وما أنكر أن يكون كثير مما عَدَدْتُهُ مِنْ هَذِهِ الْآيَاتِ سَاقِطَةً عَنِ الْاِخْتِبَارِ ، غَيْرَ لَاحِقَةٍ بِالْاِحْسَانِ ، وَأَنَّ مِنْهَا مَا غَلَبَ عَلَيْهِ الضَّعْفُ ، وَمِنْهَا مَا أَثَّرَ فِيهِ التَّعَسُّفُ ، وَمِنْهَا مَا خَانَ السَّبْكُ ، فَسَاءَ تَرْبِيَّتُهُ ، وَأَخْلَ نَظْمُهُ ، وَمِنْهَا مَا حَمَلَ عَلَيْهِ التَّعَمُّقُ ، فَخَرَجَ بِهِ إِلَى الْغَثَاثَةِ وَالْيَرَدِّ ، وَإِنْ كَانَ أَكْثَرُهَا لَمْ يَأْتِ مِنْ قَبْلِ الْمَعْنَى وَشَرْفِهِ ، وَكُنَّا نَجِدُ لِكُلِّ وَاحِدٍ مِنْهَا مَتَالًا يَحْسَنُهُ ، وَشَبِيهَا يَعْضُدُّهُ وَيَسُدُّهُ ، وَلَكِنَّ الَّذِي أَطَالَبُكَ بِهِ ، وَالزَّمَكُ إِيَّاهُ أَلَّا تَسْتَعِجَلَ بِالسَّيِّئَةِ قَبْلَ الْحَسَنَةِ ، وَلَا تَقْدَمَ السُّخْطَ عَلَى الرَّحْمَةِ ، وَإِنْ فَعَلْتَ فَلَا تَهْمِلِ الْأَنْصَافَ جَمْلَةً ، وَتَخْرُجْ غَنِ الْعَدْلِ صِفْرًا .

فَإِنَّ الْأَدَبَ الْفَاضِلَ لَا يَسْتَحْسِنُ أَنْ يَعْقِدَ بِالْعَثْرَةِ عَلَى الذَّنْبِ الْيَسِيرِ مِنْ لَا يَحْمَدُ مِنْهُ الْاِحْسَانُ الْكَثِيرُ ، وَلَيْسَ مِنْ شَرَائِطِ النِّصْفَةِ أَنْ تَنْفَى عَلَى أُنَى الطَّيِّبِ يَتَأَشَّدُ ، وَكَلِمَةً تَذَرُ ، وَقَصِيدَةً لَمْ يُسْعِدْهُ فِيهَا طَبْعُهُ ، وَلَفْظَةً قَصُرَتْ عَنْهَا عَنَانِيَّتُهُ ، وَتَنْسَى مَحَاسِنَهُ وَقَدْ مَلَأَتْ الْأَسْمَاعَ ، وَرَوَّاعَهُ وَقَدْ بَهَرَتْ ، وَلَا مِنْ الْعَدْلِ أَنْ تُوَخِّرَهُ الْهَفْوَةُ الْمُنْفَرِدَةُ ، وَلَا تَقْدِمَهُ الْفُضَائِلُ الْمَجْتَمِعَةُ ، وَأَنْ تَحْطُمَ الرِّزْلَةُ الْعَابِرَةُ ، وَلَا تَنْفَعَهُ الْمُنَاقِبُ الْبَاهِرَةُ .

وَكَيْفَ اسْقَطْتَهُ عَنْ طَبَقَاتِ الْفَحُولِ ، وَأَخْرَجْتَهُ مِنْ دِيْوَانِ الْمُحْسِنِينَ لِهَذِهِ الْآيَاتِ الَّتِي أَنْكَرْتَهَا ، وَلَمْ تَسْلَمْ لَهُ قَصَبَ السَّبْقِ ، وَنَصَالَ النِّضَالِ ، وَتَعَنُّونَ بِاسْمِهِ صَحِيفَةَ الْاِخْتِبَارِ لِقَوْلِهِ :

هُوَ الْجَدُّ حَتَّى يُفْضَلَ الْعَيْنُ اِخْتَهَا وَحَتَّى يَكُونَ الْيَوْمَ لِلْيَوْمِ سَيِّدًا [١]

وَأَوَّلُ مَا يَطَالَعُنَا مِنْ هَذَا النَّصِّ أَنَّ الشَّعْرَ غَيْرَ الْعِلْمِ ، لِكُلِّ مِنْهُمَا حَصَائِصُهُ الَّتِي تُمَيِّزُهُ عَنِ الْآخَرِ ، فَالْنَظَرُ وَالْمَحَاجَّةُ وَالْحَدَلُ وَالْمُقَايَسَةُ إِنَّمَا تَكُونُ لِلْعِلْمِ ، أَمَّا الشَّعْرُ فَيَنْبَغُ مِنْ دَاخِلِهِ شِعَاعُ إِحْسَاسِ الشَّاعِرِ الَّذِي يَسْتَقِرُّ فِي الْقُلُوبِ وَالْأَفْئِدَةِ ، فَتَبَشِّرُ لَهُ ، وَتَبَشِّرُ ، لَمَّا لَهُ مِنْ طَلَاوَةِ وَحَلَاوَةِ وَرَوْنَقِ ، تَذَاقُ كَمَا تَذَاقُ الْمَحْسُوسَاتِ ، وَتَشْعُرُ الْقُلُوبُ وَالْجَوَارِحُ إِثْرَهَا بِكَثِيرٍ مِنَ اللَّذَّةِ وَالْإِرْتِيَاحِ .

هَذَا مَا سَمَّيَاهُ « رُوحَ الشَّعْرِ » أَوْ « رُوحَ النَّفْسِ » الَّتِي تَضْفَى عَلَى الشَّكْلِ وَالْقَالَابِ حَيَاةَ الرُّوْنَقِ ، وَرَوْنَقَ الْحَيَاةِ .

وَيَدُونَ هَذِهِ الرُّوحَ الَّتِي تَشَكِّلُ الْعِلَاقَةَ النَّفْسِيَّةَ بَيْنَ النَّصِّ الْأَدَبِيِّ وَبَيْنَ الْقَارِئِ وَالسَّامِعِ يَصْحَحُ النَّصَّ قَالِبًا مَفْرُغًا مِنْ جَوْهَرِهِ الْحَقِيقِيِّ ، وَإِنْ اتَّصَفَ بِالسَّلَامَةِ مِنَ الْخَطَا ، وَبِالتَّزَامِ قَوَاعِدِ الْأُسْلُوبِ مِنْ حَيْثُ الصَّحَّةُ اللَّغَوِيَّةُ وَالسَّوَابُغُ وَالْمَعْرُوفَةُ وَالْبَلَاغِيَّةُ .

(١) اِرْسَاطُهُ ١٠ - ١٠١

ويشير صاحب الوساطة إلى أن الذين يدركون ذلك ، ويعرّنه حق الرعى هم النقاد وحدهم ، وهم الذين ينبغي أن يستفتوا في صناعة الشعر « ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها . »

ولقد سبق ابن سلام والآمدى بتأكيد هذا الجانب النقدي ، وبيان ضرورته وأهميته ، وأطال كلاهما في الحجاج لصحته ، وضرب الأمثلة التي تجلّي حقيقته ، ثم أشار إليه الجرجاني بعد ذلك باعتبار أنه أصبح أصلا لاجيدة عنه .

وثاني ما نستنبطه من نصّ القاضى الجرجاني هو تأثره بمهنة القضاء التي تستلزم العدل ، وترفض الحيف ، فالنا قد الأدنى قاض عادل ، لا يغبن ، ولا يميل ، ولا يشتط ، إنه يحمل في يده ميزان القاضى ، وفي قلبه موضوعيته ، وهنا يكمن الناقد القاضى الإنسان ، الذى قد يجد بيتا ساقطا في قصيدة ، أو بيتين ضعيفين النسج في عمل شعري ، فلا يغض ذلك من شأن صاحب هذا العمل .

وينبغي أن ينظر إلى العمل الأدبى نظرة كلية ، فلو كان مستوفيا شرائط الحسن ، متكاملا من حيث البناء الأسلوبى والفكرى والجمالى كان عملا رائعا ، لا يشينه خطأ لغوى في كلمة ، أو خروج عن قاعدة من قواعد النحو في بيت ما .

ويلتقى ذلك مع نظرة علماء الجشتلت المعاصرين في إدراك الكل قبل الجزء وبعد ذلك تدرك التفاصيل - ويلتقى ذلك أيضا مع نظرة العصر الحديث في النقد ، إذ ينظر إلى العمل المنفرد نظرة مجملة ، نظرة كلية ، تكشف عما فيه من سمات الجمال ، وصفات القبح ، ويجبىء الحكم أخيرا للقسمات الغالبة .

إن مهمة النقد الاساسية — كما يقول الأستاذ أحمد أمين — هي أن يوحى ، وأن يشجع ، وينير السيل ، فإذا كان شاعر كبير نجعلنا نشاركه في فهمه الأعظم لمعنى الحياة ، فإن ناقدنا كبيرا قد نجعلنا نشاركه في فهمه الأعظم لمعنى الأدب ، والناقد الحق هو الذى يزاوّل عمسه بمعرفة عن موضوعه ، هي في عمقها وصحتها أعظم بكثير من معرفتنا نحن .

حق إنه لمن الوقاحة والادعاء بأن يقال : إن الناقد لمن يرى قدرا أكثر مما نستطيع أن نراه في آية ما من آيات الأدب ، وأن نتحليل أنا بمساعدته لا يمكن أن نستكشف فيها صفات من القوة والجمال ، وثروة من اللذة ، وعمقا من الأهمية ، لانستطيع بدون مساعدة إلا أن ننظر عنها عميا .

فالنقاد كثيرا ما يعطينا وجهة نظر جديدةً تماماً ، وكثيرا ما يؤدي مساعدة خاصة بأن يترجم إلى تعبير محدّد إحساسات لنا كنا نحس بها إحساسا مبهما غامضا ليس له قيمة عملية ، فهو أحيانا يستكشف أرضا جديدةً ، وهو أحيانا صديق يدلنا على جوانب غير منظورة من الأشياء التي تمرّ بها في طريقنا حتى من تلك التي نعرفها معرفة جيدة ، وهكذا يعلمنا أن نقرأ ثانية لأنفسنا بذكاء أعظم ، وبتقدير أعمق ، وكثيرا ما يؤدي لنا أعظم المساعدة حين يتحدى أحكامنا الخاصة ، ويعارض آراءنا التي سبق أن كوناهها ، ولا يقتصر على التعليم بل الإثارة والاستفزاز ، فإذا قرأناه كما يحب أن نقرأ الأدب الذي يتناوله بعقل حذر متنبه فطن ، فإنه لن يكون أمرا هاما : هل نحن نوافق على ما يقوله لنا أم نرفضه ، ففى كل حالة سوف نكسب من تناوله في عمق النظرة وفي القوة .^(١)

والقاصي الجرجاني يثير من خلال هذا النص الذي بين أيدينا بعض الحقائق النقدية التي نراها بمنظور هذا العصر ، فالنقد لا ينظر إلى العمل الأدبي نظرة عدائية تستعجل بالسيئة قبل الحسنة ، وتقدم السخف على الرحمة ، بل يجب أن يتجرد من ذاته وميله الساغضة إلى حدّ كبير ، يجب أن يكون موضوعيا ينظر في ذات العمل المنقود ، لا في ذات الناقد ، يجب أن يكون قدرا على تفرغ شحنة أهوائه قبل أن يغلو إلى العمل الأدبي ، وينفحص حيوانه سوق هف وذكاء حصيف ، وحيدة كاملة ، وصبر من ضروب القضاء لا نقول معه إلا الحق ، ولا نخضع فيه إلا لميزان العدل .

ومن منا لا نعدّ عثراته ، وكفى المرء نبلا . تعدّ معاييه كما يقول الشاعر العربي .
ولست تحدد صورة حميلة القسماث إلا وفيها ما يعيبها ، فهذه حملة شرية ، وكل ما يصدر عن الانسان لا يبرأ من المذمة على إطلاقه .

وفتش إن شئت في أدب أي أديب في الشرق أو في الغرب في القديم أو الحديث فسوف تجد البعرة نجوار الدرّة .

وإذا كان الأمر كذلك فعلى الناقد ألا يهمل الإصاف ، وألا يخرج عن العدل من هنا بنجاء النقد مضيقا لطريقنا ، كاشعا لنا عن الجهول الذي نجهله في آفاق العصور الأدبية ، فهو وحده المصاح الذي يكشف لنا ماتحت عموشها . وما في باطنها من أسرار الأفكار التي قد لا يقصد إليها قسدا صاحب العمل الأدبي ذاته .

(١) النقد الأدبي : الأستاذ أحمد أمين : مجلة النهضة العربية . ١٧٩

ويجعل القاضي الجرجاني في تلك الحقائق النقدية مقدمة ضرورية للدفاع عن المتنبي — فليس من شرائط النصفة أن تنعى على أى الطيب بيتا شذ ، وكلمة ندرت ، وقصيدة لم يسعده فيها طبعه ، ولفظة قصرت عنها عنايته ، وقد ملأت روائحه الأسماع ، وبهرت الناس ، وليس عدلا أن تؤخره عن الصدارة هفوة شعرية ، ولا تنفعه تلك المقاب التي شغلت الزمان والمكان .

بمثل ذلك كان الجرجاني عالما ناقدا إنسانا متجردا عن الميل والهوى ، قاضيا لا يعرف إلا ميزان العدل في النظر إلى العمل الأدبي ، كما لا يعرف إلا ميزان العدل في قضايا المتقاضين .

« إن معظم النقاد مع اعتبارهم أن الحكم هو الغاية الحقة لكل النقد قد استعملوا التفسير كوسيلة إلى تلك الغاية ، ولكن في السنين الأخيرة قد اتجه دارسون مختلفون للأدب على تجسيم الفرق ، إذ وضعوا المهمتين متعارضتين ، ثم أعلنوا أن الواجب الرئيسى للناقد هو العرض exposition حتى في الحالات التي يتجاوز فيها العرض إلى مسائل الذوق والتقدير .

وحتى لو كانت مهمة الناقد في هذا الحصر والتحديد فإنها مهمة شاقة وكبيرة معا ، فإن غرضه سيكون التغلغل خلال قلب الكتاب الذى أمامه ، وأن يحل صفاته الأساسية من الجمال والقوة ، وأن يميز بين ماهو وقتى فيه ، وماهو دائم ثابت مستمر ، وأن يحلل معناه ويحدده ، وأن يوضح بالاختبار المباشر المبادئ الفنية والحلقية التي قد أثارت المؤلف ، وتحكمت فيه ، سواء أكان المؤلف نفسه شاعرا بها أو غير متفطن إليها ، وأن يجعل ماهو مجرد معنى متخيل شيئا واضحا التعبير ، وأن يبين العلاقات المتبادلة بين أجزاء الكتاب وعلاقة كل جزء بالمجموع الذى يتكون منها ، وأن يجمع عناصره المتفرقة ، ويلخصها ، ويشرح ميزات بارجاعها إلى مصادرها ، وهكذا بشرحه وعرضه وإيضاحه سوف يربنا ماهو الكتاب في الحقيقة محتوياته وروحه وفته ، فإذا عمل ذلك فإنه سيتبركه لنا لنحكم عليه ونقدده .

قال Walter Pater : (السعور مميزة الشاعر أو الرسام وحلها وعرضها — هذه هي المراحل الثلاث لواجب الناقد)^(١)

والقاضي الجرجاني قد قرأ المتنبي قراءة واعية ، وقرأ ما أثير حوله من عارفه وحاسديه ، ووضّح بعض الدعائم النقدية النظرية التي ينظر للنص الأدبي بمقتضاها ،

(١) المرجع السابق : ١٨٠ — ١٨١

واختار بعض النماذج التي تتردد بين الطول والتقصير ، يُجَلِّى بها عمقية المتنبي ، ويقف في حكمة عليها موقفاً محايداً متزنًا لا يفرض رأيه فرضاً ، لأن النوق متعدد ، والميول متفاوتة ، وأحياناً يسلك طريق الموازنة يؤكد بذلك ملوحته من دعائم للنقد النظري ، ويترك بعد ذلك للقارئ أن يستجيب لتفوقه الدراسي المقرب .

يبدأ صاحب الوساطة هذه النماذج الشعرية لأبي الطيب المتنبي بنموذج من قصيدة يمدح فيها سيف الدولة بن حمدان . ويهتبه بعيد الأضحى ، يقول فيه :

هو الجَدُّ حتَّى تفضِّل العينُ أحبا وحَتَّى يَكُونَ اليَوْمَ لِلْيَوْمِ سَيِّداً^(١)
وما قُتِلَ الأحرارَ كالضوءِ سِمْ وَمَنْ لَكَ بِالْحَرْ الذي يَحْفَظُ اليَدَا
إِذْ أَنْتَ أَكْرَمْتَ الكَرِيمَ ملكته وَإِنْ أَنْتَ أَكْرَمْتَ اللَّيْمَ تَمَرِّداً
أزل حسد الحساد غنى بكتبتهم فَأَنْتَ الذي صَبَّرْتَهُمْ لِي حُسْداً
وما أنا إلا سميرى حلفت قَبْرَيْنَ مَعْرُوضاً وَرَاجَ مَسْداً
أجزنى إذا أنشدت شعراً قائماً بِشَعْرِي أَتَاكَ المَادْحُونَ مُرْداً
ودع كل صوب دون صوب قايى أَنَا الخائِضُ الخَكِي والآخِرُ الصَدَى
ترك السرى خلفي لمن قال ماله وَتَبَعْتُ أَقْرَاسِي بِنِعْمَاكَ عَسْداً
وقدئت نفسي في ذراك محنة وَمَنْ وَحَدَ الإِحْسَانَ قِيلاً تَقِيذاً
إذا سأل الإنسان أيامه أعي وَنَحْتُ عَلَى بَعْدِ جَعَلْتَكَ مَوْعِداً

ويعلق على هذا النص ، وكأنه قد ساقه في هذا الصدد علامة مضيئة على تفوق المتنبي ، وعلامة مضيئة على موضوعية الناقد ، وخلق مذهبه في استجابة القلوب لتجربة الشاعر ، لما في الشعر من القبول والصلابة ، والرونة والخلابة ، أو بعبارة أخرى لما في الشعر من روح الشعر ، وهذا هو المعنى الذي أكدته الأمدى من قبل ، وفي الوقت نفسه هو المعنى المستمر الذي يستجيب له هذا العصر الذي نعيشه ونعيشه ومن منا لا يستجيب ، ولا يخسر بالآتيان هذه المعاني التي ابتكرها المتنبي ابتكاراً ، وصاغها صياغة قوية تبدو فيها سماحة الضع . وقلة العمل ، وحمال الأداء ؟ فالمعاني

(١) الخد . هو الحفظ . بقدر . إن أخذت طريق بين اثنين وميسرته ، فيجعل لأحدهما منه على الآخر ، حتى لقد يقع التفاصيل بين العين وحشها .

والسعدى : الأبرج ، مصاب إلى سمير . رجل كان يقيم بصرح . والمعنى : العيوب التي سمع من عند كانه حتى هـ . أو صارت منى النيل . المعنى : هو الذهب ، يقول : أصعب عن السرى يقول هكذا خلفي من أحدهم بغير إبه حيث . حتى لم يشأ أن يعلت أقراسي بالذهب .

تفرغ إفراغا عفوياً في قوالها من الألفاظ الرشيقة الدقيقة ، فالحظ قد يفرق بين الشيء ومايساويه ، حتى لقد يقع التفاضل بين العين وأختها ، وحتى يكون اليوم لليوم سيّداً ، وانظر كيف يقتل العفو الأحرار ؟ وانظر كيف تملك مجامع الكريم إذا أنت أكرمته ، وكيف يتعمر عليك اللثيم إذا أنت قدمت معروفاً إليه ، وانظر كيف كان كان حبّ سيف الدولة للمتنبى سبباً في كثرة لعدائه وسخط منافسيه ، وانظر كيف يكون الاحسان قيدا مقبولا محبوبا تألفه النفس وتستروح في ظلاله كل معاني الأطمئنان .

إنها شحنة من المعاني النفسية الدقيقة التي هي بنت كل عصر ، ووليدة كل زمان ، صاغها فيما يسميه عمود الشعر ، فاكتمت أصالتها الفكرية والتعبيرية ، وأصبحت لغة شعرية راقية رددتها الماضي ، والحاضر ، ولن تنبؤ عن ذوق المستقبل ، ونستطيع أن نستلهم مايقصد إليه الجرجاني من أن النقد الأدبي وإن كانت تتعدد فيه الأدواق ، وتختلف الأمزجة ، فهناك من المعاني والصور التعبيرية مايجمع على روعتها النقاد أو كثير منهم .

« هذا لون من ألوان التفكير في الأدب ، صوره أبو الحسن الجرجاني تصويراً يذكرنا المنزع السيكلوجي الحديث في تحليل المواهب عامة ، ومواهب الأديب خاصة ، على أن هناك في « مقدمة أبي الحسن » لونا آخر متمما لهذا ، وهو طريقة التدقيق الأدبي ، فالمؤلف يورد لك النصوص العربية المتفق على جمالها ، ثم يقول لك : « تأمل كيف تجدد نفسك عند إنشادة ، وتفقد مايتداخلك من الأرتياح ، ويستخفك من الطرب إذا سمعته ، وتذكر صبرة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ، ومصورة تلقاء ناظرك » (١)

ويوغل صاحب الوساطة في الموضوعية عندما يوازن بين نص ونص في موضوع واحد ، فيكشف عن السمات الجميلة لكل منهما بقدر ما ثم لايفرض نفسه فرضاً على القارئ والسامع ، بل يترك لكل منهما حرية القول ، من منطلق مايميز به الشعر من الرونق والقبول ، والطلاوة والحلاوة .

(١) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده . الأستاذ محمد حب الله أحمد : ١٤٧

بين قصيدتي المتنبي واس المعذل في الحمى :

يقول المتنبي :

عيون رواحلي إن جرّث عيني وقد أُرِدُّ ، المياه بغير هادٍ
فكّل بُغَامٍ رَارِحَةٍ بُغَامِي^(١) ولما صار وُدُّ الناس حياً
سوى عَدَى بها بَرَقَ الغَمَامُ^(٢) وصِرْتُ أَشْلُكُ فَيْسُ أَصْطَفِيهِ
حَرِيْتُ عَلَى ابْتِسَامٍ بَابْتِسَامٍ أَرَى الْأَجْدَادَ تَعْلِيهَا كَثِيراً
نَعْلَمِي أَنَّهُ بَعْضُ الْأَنَامِ وَرَأْسِي كَأَنَ بِهَا خِيَاءٌ
عَلَى الْأَوْلَادِ أَخْلَاقُ اللَّثَامِ بَدَلْتُ لَهَا الْمُنَازِفَ وَالْحَشَايَا^(٣)
فَلَيْسَ تَزُورُ إِلَّا فِي الظَّلَامِ بِعِيقِ الْحُلْدِ عَنْ نَفْسِي وَعَنْهَا
مَعَايِنَهَا وَبَاتَتْ فِي عِظَامِي إِذَا مَا فَارَقْتَنِي غَسَلْتَنِي
فَتَبِيعُهُ بِأَنْوَاعِ السَّقَامِ كَأَنَّا عَاكِفَانِ عَلَى حَرَامٍ^(٤)
كَأَنَّا عَاكِفَانِ عَلَى حَرَامٍ^(٤) مَذَامِغُهَا بِأَرْبَعَةِ سِجَامٍ^(٥)
مُرَاقِبَتُهُ الْمَشُوقِ الْمُسْتَهَامِ أَرَاكَ مِنْ غَيْرِ شَوْقٍ
إِذَا أَلْقَاكَ فِي الْكَرْبِ الْعِظَامِ وَيَصُدُّكَ وَعَدَاهَا الصَّدَقُ شَرٌّ

ومنها :

ألا ياليت شعَرَ يَدِي أَتَمْسِي تَصْرِفُ فِي عِيَانٍ أَوْ رِمَامٍ
وَهَلْ أَرْمِي هَوَايَ بِرَاقِصَاتٍ مُخَلَّاةٍ الْمُقَاوِدِ بِاللُّغَامِ^(٦)

(١) الغمام صوت الساقطة للتعف ، وورجت الإبل ، سقطت من الأعياء هزلاً ، شبه عسه في الحبر بالهجمة لأنها لا تدرى أين تذهب .

(٢) قال ابن السكيت : اعرب إذا عدت للسحاب مائه . ولم تشك في أنها ماضية

(٣) المنظر جمع مغترف ، وهو من الثياب التي في ضيقه عثمان ، والحشاي جمع حشبة ، وهو ما حشي من الفرس مما جلس عليه .

(٤) قال الجاحدي يريد أنه يعرق ذهاباً ، فكأنها بعسه حكومته على مذبح العسل ، ويؤت حقن حريم لمعاينة ، إلا والخماع عن حرام ، كالحمام عن الحرام

(٥) أربعة سحابة ، أي دس حرام ، فحذف . وأردف أربعة السحابة والنفوس

(٦) راجع إلى الإبل ، أي دس حرام ، يريد حرام . وقد سجدت من ١٢٠ من السحابة . وقد سجدت من ٢٧٢ من السحابة .

فربما شفيث غليل صدري بسير أو قناة أو حُسام
وضاقت حطة فخلصت منها خلاص الحُمر من تسج الفِدام^(١)
وفارقت الحبيب بلا وداء^{وردها} وردعت البلاد بلا سلام
يقول لي الطبيب أكلت شرير^{وردها} وداؤك في شرابك والطعام
ومافي طبه أني جواد أضرت بجسمه طول الحمام
تعود أن يغبر في السرايا ويدخل من قنام في قنام
فأمسك لا يطل له فيرغى ولا هو في العليق ولا اللجام
فإن أمرض فيما مرض اصطباري وإن أسلم فما أبقى ولكن
ويقول ابن المعتدل .

وبنت النيسة تتابني هذوا وتطرقني سُخره
إذا وردت لم يدع وردها عن القلب حجب ولا ستره
كان لها ضرماً في الحشا وفي كل عضو لها جَمرة
إذا لم تُرخ أصلا في العشي فأقصى مواعدها بُكرة
لها قدرة في جُسم الأنام حباها بها الله ذو القدره
تغاليث باسم سواها لها كأن ليس لي بإسمها خيرة
فطورا ألقها سُخرة وطورا ألقها فتسره
أسائل أهلي عن سُخني وأمنحهم نظرة نظيره
فأجزع إن قيل لي : جمرة وأشفق . إن قيل لي : صفه
وَجِرت إذا جُعْتُ يوماً ظللْتُ كأن على كبدى شفرة
ويربو الطحال إذا ماتبعْتُ فتعلو الترائب والصدره
فأمسى كأي من معدن ليست الثياب على زُكرة^(٢)
إذا مارأيت امرءاً مطلقاً له الأكل تخنقى العبره
كأي في منزلي مُخصباً ببلقة جذبه قفره^(٣)

(١) الفدام : ما جعل على رؤوس الأناريق التي يكون فيها الحمر .

(٢) الزكرة : زق جعل فيه شراب أو حل .

(٣) الرساطة : ١١٩ وماعدها

ويعلق الجرجاني على قصيدة المتنبي رأى كلها مختارة ، لا يعلم لأحد في معانيها مثلها ، والأبيات التي توصف فيها الحمى أفراد ، قد اخترع أكثر معانيها ، وسهل في الفاظها ، فجاءت مطبوعة مصنوعة ، وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس .

ويقول عن عبد الصمد بن المعدل : إنه قد أحسن في قصيدته الرائية التي وصف فيها الحمى ، وقصر في الضاديه ، وفي مقاصع له في وصفها ، وكأن أبا الطيب قصد تنكّب معانيه ، فلم يُلْمَ بشيء منها .

وفي مجال الموازنة بين القصيدتين يذهب إلى أن ابن المعدل أحسن وأجاد ، وملح واتسع ، وانت إذا قسمت أبيات أبي الطيب بها على قصدها ، وقابلت اللفظ باللفظ ، والمعنى بالمعنى ، وكنت من أهل البصر ، وكان لك حظ في النقد ، تبينت الفاضل من المفضل ، فأما أنا فأكره أن آت حكما ، أو أفضل قضاء ، أو أدخل بين هذين الفاضلين ، وكلاهما محسن مصيب .^(١)

إن تفضيل صاحب الوساطة لقصيدة انتنى واضح من خلال تعليقه عليها ، فالأبيات التي توصف فيها الحمى أفراد ، قد اخترع أكثر معانيها ، وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس .

ولا يمنع من هذا التفضيل أن تجيء قصيدة ابن المعدل فيها حسن وإجادة ، وملاحة واتساع ، وهذا لون من الموضوعية المتزنة ، أو المحافظة ، التي لا تنحو إلى نحو الأطناب في تقييد نص دون نص من ضرفي الموازنة ، ويرجع ذلك كله إلى روح القاضي التي يتميز بها الجرجاني ، فهو لا يطنق العنان لقلمه في التعبير حول الأبيات والعلل التي تكشف عن تفوق هذا على ذاك .

والجرجاني من خلال هذه التعليقات على قصيدة الحمى للمتنبي ولابن المعدل لا يزال يتحرك في ميدان نفسي ، يحكمه مصطلح القبول والصلابة والحلاوة والرونق وتلك صفات تستشعرها النفس . فمن بهزة الارتياح واللذة الشعورية ، وذلك كله من وحي الطبع الذي يستطيع امير تفسير والتفضيل والموازنة والمقايسة .

إن العناصر التي ينصب عليها تقويم الشعر من الناحية الفنية — عند الجرجاني — ليست من باب ما يمكن حصره وتعييده ، لذلك لا يرجع في الحكم عليها إلى فراع

(١) السابق ١٢١ ، ١٢٢

ثابته من أى نوع ، لغوية ، أو نحوية ، أو عروضية ، أو بديعية ، وبالتالي لا تمثل المعرفة بهذه القواعد أداة ذات بال بالنسبة للناقد ، وبذلك يظل المكان محفوظاً لأداة أخرى ، تتحد حقيقتها ، وتعدد أسمائها من الطبع إلى القرينة الصافية إلى الطبيعة السليمة»^(١)

والطبع أو القرينة الصافية ، والذوق المرفف المصقول إذا أضيفت إليه موضوعية الناقد أنتج نقداً مقبلاً بعيداً عن فطنة التجنى والتحامل ، من هنا كان الجرجاني ملحاً في تلك الموضوعية التي تدرأ عن النقد خطر الأسراف في الحكم على الأعمال الأدبية .

(١٠)

القدماء والشعر الحديث

يقول الجرجاني : [وما أكثر مَنْ تَرَى وتسمعُ من حُفَاطِ اللُّغَةِ ، ومن جِلَّةِ الرواة من يلهج بعيب المتأخرين ، فإنَّ أحدَهم يُشَدُّ البَيْتَ ، فيسحسسه ويستجيده ، ويعجب منه ويختاره ، فإذا نُسِبَ إلى بعضِ أهل عصره ، وشعراء زمانه كَذَّبَ نفسه ، ونقض قوله ، ورأى تلك الغضاظة أهونَ محملاً ، وأقلَّ مرزأةً من تسليم فضيلة لمُحَدِّثٍ ، والإقرار بالإحسان لمولود ولقد يتفق لأحد هؤلاء غلبة الإنصاف على قلبه في الوقت بعد الوقت ، فيخلع رداء العصبية . ويصغى ويميز فيرجع]

ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجدنا يسيرهم أحق بالاستكثار ، وصغيرهم أولى بالأكبار ، لأن ، أحدَهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله ، وحذف أكثره ، وقلة عدده ، وحظر معظمه ، ومعانٍ قد أخذ عفوها ، وسبق إلى جيدها ، فأفكاره تنبث في كل وجه ، وخواطره تستفتح كل باب ، فإن وافق بعض ما قيل ، أو اجتاز منه بأبعد طرف ، قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك البيت لم يقرغ قط سمعه ، ولا مر بخلده ، كأن التوارد عندهم تمتنع ، واتفاق الهواجس غير ممكن ، وإن افترع معنى بكرة ، أو افتتح طريقاً مبهماً لم يرش منه إلا بأعذب لفظ ،

(١) الشفيعى ، دكتور نعيم ، ودكتور راضى : ص ٢٢٦

وأقر به من القلب ، وألذه في السمع ، فإن دعاه حبُّ الإغراب ، وشهوة التوق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه ، فوشحه بشيء من الدبع — وحلاه ببعض الأستعارة قيل : هذا ظاهر التكلف ، بين التعسف ، ناسف الماء ، قليل الروق ، وإن قال ماسحت به النفس ، ورضي به الهاجس قيل : لفظ فارغ ، وكلام غسيل ، فأحسانه يُتأول ، وعيوبه تُتمحل ، وزلته تتصاعف ، وعدره يكذب ، فلا تشتغلن بهذه الطائفة مادمت تنظر بين المتنى وأهل عصره

وأقبل عليك أيها الراوى المتعجب — فأقول لك ، خرنى عن تعظمه من أوائل الشعراء ، ومن تفتتح به طبقات المحدثين ، هل خلص لك شعر أحدهم من شائبة ، وصفا من كدر ومعابه ؟

فإن ادعيت ذلك وجددت العيان حجيحك ، والمشاهدة تحصمك ، وعدنا بك إلى اضعاف ماصدرك به مخاطبتك ، واستعرضنا الدواوين ، فأرىناك فيها مانعول بينك وبين دعواك ، ويحجزك إن كان بك أدنى أدنى مسكة عن قولك .

فإن قلت : قد أعثر بالبيت أنكره ، وأجد اللفظ بعد اللفظ لأستحسنه ، وليس كل معانيهم عندى مرضية ، ولا جميع مقاصدهم صحيحة مستقيمة .

قلنا لك : فأبو الطيب واحد من الجملة ، فكيف خص بالظلم من بينها ، ورجل من الجماعة ، فلم أفرّد بالحيف دونها ؟

فإن قلت : كثير زلله ، وقيل إحسانه ، واتسعت معايه ، وضائق محاسنه .

قلنا : هذا ديوانه حاضرا ، وشعره موحودا ممكنا ، هل لم نستقرئه ونصنفه ، ونقله ونمتحه ، ثم لك بكل سيئة عشر حسنات ، وبكل نقیصة عشر فضائل ، فإذا أكملنا لك ذلك ، واستوفيته ، وقادك الاضطراب إلى القبول أو الیهت ، ووقفت بين التسليم والعدا عدا بك إلى بقية شعره ، فحاجبناك به — مافضل بعد المقاصه فحكمناك إليه [(١)] .

(١) يرفض الجرجاني تعصب علماء اللغة والرواة للمتقدمين من الشعراء ، وبعد ذلك بعدا عن الموضوعية ، ومحافة للدوق ، حتى إن أحدهم قد ينشدهم البيت فيستحسنه ، ويطرب له ، ويسترخ إليه . فإذا نسب لشاعر محدث انخلع مما قال ويحكى عن اسحاق الموصلي أنه قال : أُنشدت الأصمعي :

هل إلى نظرة إليك سبيلُ فيلّ الصدى. وَيُشْفَى الغليلُ
إنّ ما قل منك يكثر عندي وكثيرٌ ممن تحبّ القليلُ

فقال : والله هذا الديباجُ الحُسرَواتي ، لمن تشدني ؟ فقلت : إنهما ليلتهما ،
فقال : لا جرم ، والله إن أثر التكلف فيها ظاهر .

وفي رواية الأغاني قال : هذا الديباج الحُسرَواتي ، هذا الوشي الاسكندراني : لمن
هذا ؟ فقلت له : إنه ابن ليلته ، فتبينت الحسرة في وجهه ، وقال : أفسدته
أفسدته : أما أنّ التوليد فيه ليلن .

ويحكى زعم الأصمعي أنّ العرب لا تروى شعر أبي داود وعدى بن زيد ، لأنّ
ألفاظها ليست بنجدية .

ويستكر هذا ، لأنّ معاوية كان يفضل عدياً على جماعة الشعراء ، وهذا الخطيئة
يُسأل : مَنْ أشعر الناس ؟ فيقول : الذي يقول : وأنشد لأبي داود :

لا أعدّ الإقار عُدما ولكن فقدتُ مَنْ قد رزته الإعدام
من رجال من الأقارب ماتوا من حُذاقِهم الرؤوس الكرام
فيهم للملايين أناة وعُمرهم إذا يرادُ عُرَام^(١)

وتلك نظرة متقدمة من صاحب الوساطة ، ينظر إلى العمل الأدبي بعيداً عن
شخصية صاحبه ، وسوف نرى أنها نظرة معاصرة تقتضيها موضوعية النقد ،
وموضوعية الناقد .

(ب) وقد يرجع بعض هؤلاء المتعصين للتقديم عن تعصبه ، استجابة لدواعي
النصفة على قلبه ، في الوقت بعد الوقت ، فيصغي لأشعار المتأخرين — ويميز بينها ،
ومنهم على سبيل المثال أبو رياش القيسي اللغوي ، وكان معروفاً بالتحامل على
هؤلاء ، والغرض من أبي تمام والبحري خاصة ، حتى إن نسخ هذين البيوانيين قلت
بالبصرة في وقته ، لقلّة الرغبة فيهما .

روى أنه أنشد ذات ليلة قول البحري :

نظرتُ إلى طَدَانٍ فقلت : ليلي هناك وأين ليلى • من طَدَانٍ ؟
ودون مزارها إخاف شهر • وسبع للمطايبا أو غمان

(١) السجل - ص ٥٠ - ١١ في : مع أبي داود - ص ١٠٠ - والأدنى

ولمَّا غَرَّبَتْ أَعْرَافُ سَلْمَى هُنَّ وَشَرَّقَتْ قَنَنُ الْقَنَانِ
تَصَوَّبَتْ الْبِلَادُ بَنَى إِلَيْكُمْ وَغَنَى بِالْإِيَابِ الْحَادِيَانِ
فَقَالَ : أَحْسَنُ وَاللَّهِ ، مِنْ هَذَا الْبَدْوِ الْمَطْبُوعِ ؟ فَقِيلَ : إِنَّمَا لِلْبُرَيْدِ بْنِ عُبَيْدٍ فَقَالَ :
أَعِدْ ، فَأَعِيدَتْ ، فَرَجَعَ عَنْ رَأْيِهِ فِيهِ .^(١)

وتلك نظرة ضيقة لا يرتضيها صاحب الوساطة ، لأنها لا تتفق مع طبيعة النقد ،
ولا تنسجم مع طبيعة الناقد ، إذ يجب أن يتجرد للعمل المنقود ، لا لشخصية
صاحبه ، بعيدا عن الغرض والهوى .

(ح) ويدعو القاضي الجرجاني هؤلاء إلى الأنصاف وعدم التحامل ، والتجرد
للنظر في الشعر بحيدة وموضوعية ، والوقوف أمام الحسن والقيح ، والكشف عن
سمات كل منهما . فليس هناك شعر يصفو من كدر ومعاينة ، سواء كان ذلك لمتقدم
أو متأخر .

« وقد نجد كثيرا من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومي ، ويغلو في تقديمه ،
وقد تُستقرأ القصيدة من شعره ، وهي تناهز أمائه أو تزيد ، فلا يُعثر فيها إلا بالبيت
الذي يروق أو بالبيتين ، ثم قد تسليخ قصائد منه ، وهي واقفة تحت ظلها ، جارية
على رسلها ، لا يحصل منها السامع إلا على عدد القوافي ، وانتظار الفراغ ، وانت
لا تجد لأني الطيب قصيدة تخلو من أبيات تختار ، ومعان تستفاد ، وألفاظ تروق
وتعذب ، وإبداع يدل على الفطنة والذكاء ، وتصرف لا يصدر إلا عن غزارة واقتدار »^(٢)

ولو تأملت شعر أبي نواس حق التأمل ، ثم وازنت انحطاطه وارتفاعه ، وعددته
منفية ومختارة ، لعلمت أنك لا ترى لتقديم ولا محدث شعرا أعم اختلالا ، وأقبح
تفاوتا ، وأبين اضطرابا ، وأكثر سفسفة ، وأشد سقوطا من شعره هذا ، وهو الشيخ
المقدم ، والإمام المفضل الذي شهد له خلف وأبو عبيدة والأصمعي ، وفسر ديوانه
ابن السكيت ، فهل طمست معايير محاسنه ؟ وهل نقص زديته من قدر جيده ؟^(٣)

وتلك دعوة عامة في طبيعة النقد تصح لكل العصور والأزمنة ، مؤكدة جانب
القصور في البشرية ، وأنه لا يكاد يوجد نص أدبي شرقي أمره وغرب إلا وفيه
من المعايير مالا يفيض من قيمته الفنية .

(١) السابق : ٥١ — ٥٢ : هناك : قال ياقوت : هو موبع البادية في شعر الحنزي — والأحاف نوع من
السير ، والأعراف : جمع عرب ، وهو كل عال مرتفع . ولأعراف أيضا : صرب من الحبل : أنظر هامش

ولعل ماذهب إليه ابن قتيبة حول هذا المفهوم يؤكد قدم النظرة الموضوعية للعمل الأدبي عند العرب ، وأن النقد العربي قد شارك بقدر كبير في مسيرة النقد الإنساني .

(١١)

يقول ابن قتيبة :

[ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له ، سبيل من قلّد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين ، وأعطيتُ كلا حظّه ، ووفرتُ عليه حقّه .

فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف ، لتقدم قائله ، ويضعه في متخيره ، ويُرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه ، أو أنه رأى قائله .

ولم يقصُر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا حصّ به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عبادِهِ في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شرف خارجيّة في أوله .

فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعدّون مُحدثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : لقد كثر هذا المحدث وحسن ، حتى لقد هممت - يعنيته - ، ثم صار هؤلاء قديماً عندنا بعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن تعدنا ، كالخريمي والعتابي والحسن بن هاني وأشباههم .

فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله ، أو فاعله ، ولأحدائنه سنّه ، كما أن الرديء إذا وُزِدَ علينا للمستقدم ، أو الشريف ، لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ، ولاتقدمه [(١)]

فابن قتيبة يرفض مبدأ التقليد باديء ذي بدء في نظر الشعر ، فهو لا يستحسن شعراً لاستحسان غيره إياه ، وهو لا يميز المتقدم لتقدمه ، ولا يخس المتأخر لتأخره ، بل

(١) الشعر والشعر : تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر - دار المعارف مصر ١٩٦٦ م - ص ٦٢ - ٦٣ : الخرجي الذي يرح ويشرق منه من غير أن يكون له قدم ، ومنه الخارجة وهي حل لأعرج فاني الخوذة ، مخرج سنان . وهي مع ذلك .

الجودة الفنية هي المقياس القدى الذى يحكم بمقتضاه على الشعراء ، وتلك نظرة موضوعية متجردة ، تعنى على هؤلاء الذين يستجيدون الشعر السخيف لمجرد تقدم قائله ، ويسقطون من شأن الشعر الرصين نحرده أنهم يعاصرون قائله ، فالجودة هي المقياس ، وليس القدم أو الحداه .

والعلم والفن مشترك مقسوم بين الناس جميعا ، وليس هناك أمة تحتكر المواهب والملكات ، وتحرم منها أمة أخرى .

والقدم والحداه لايتب مفهومها على نحو معين ، فقد كان الفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين ، ثم صاروا قدماء ببعيد العهد عنهم .

وأخيرا يؤكد ابن قتيبه أن المسألة إنما هي للحسن والردىء ، وليست للمتقدم أو المحدث .

ومن خلال الموازنة بين مازدهب إليه الجرجاني ، وما رآه ابن قتيبه حول الموضوعية النقدية نجد أن صاحب الوساطة قد عمق مفهوم الفكرة ، وأبرز قسماتها ، وأبعدها عن عماية التعصب ، وغواية النفس ، وأكثر من الشواهد والأمثلة على ضرورتها للنقد والناقد .

والذى لاشك فيه أن صاحب الوساطة قد وعى مازدهب إليه كل من ابن قتيبه والآمدى من بعده ، وإن لم يشر إلى واحد منهما ، فهو إذن لم يبدأ منهجه النقدى من فراغ ، وإنما قدم له كل من الرجلين بما لكل من قدم راسخة فى النظر إلى الشعر باعتباره علما من علوم العرب .

ومن هذا المنطلق استطاع الجرجاني أن يحدد فكرته ، وأن ينطلق بها إلى خيز أوسع ، وإلى مفهوم أعمق .

ونستطيع أن نستنتج من خلال ذلك أن مصطلح الطبع والقبول والطلاوة وما إليها وكذلك خصوصية النقد ، وخصوصية الناقد قد بدأت مبكرة فى تاريخ العرب النقدى ، بدأت منذ ابن سلام ، وكان كل عصر يضيف إليها ثقافته وفكره وتجاربته الإنسانية ، ثم كانت الموازنة حين بالغ أنصار أى تمام فى التعصب له دون البحتى ، وحين بالغ أنصار البحتى فى التعصب له دون أى تمام ، فوقف الآمدى يوازن بين

هذا وذاك ، وبرز حسنات كل من الشاعرين وسيئاتهما ، مما مهّد للحكم عليهما ثم كانت المقايسة حينما كثر اعداء المتنبي ، يسقطون من شأن شخصيته ، ومن شأن قيمته الفنية ، فوقف الجرجاني وقفة طويلة في المقايسة ، يدافع بها عن صاحبه ، ويضع بعض المقاييس النقدية التي يقاس بها الشعر ، وكلها مقاييس لانستطيع القول بأنها تخلفت عن موكب التطور النقدي عبر مسيرة الإنسانية ، بل لا يزال لها أثرها النابض عند كثير من المدارس النقدية الراهنة . حقا أن الجرجاني يتوقف في مقايسته عند حد لا يتجاوزه ، مستندا إلى أن هناك مالا يمكن تعليقه . كما فعل صاحبه الأمدى .

ونحن مع الدكتور « إحسان عباس » في أنه إذا جاء الدور الإيجابي في فحص الشعر رجاء استكشاف خواصه ومميزاته الفارقة بطلت المقايسة واضمحلت ، وهذا ما كان الجرجاني على وعي تام به حين قرّر أن الشعر لا يحجب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة ، لا يخل في الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا .

وقد كرّر الجرجاني هذا المفهوم في أكثر من موضع فقال : « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي أوصاف الكمال ، وتذهب في الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انظام المحاسن ، والشام الخلق ، وتنصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهي أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفوس ، وأسرع بممازجة للقلب ، ثم لاتعلم ، إن قايست واعتبرت ونظرت ، كبرت لهذه المزية سببا ، ولما خصت به مقتضيا »

وليس من الحق أن نسأل الناقد إيراد العلة في كل شيء ، مادامت تتوفر في هذا الناقد الرواية (الثقافة) والدراية (المران والدربة) والفظنه ولطف الفكر (الموهبه) ، وبهذا يرتفع الناقد على مستوى الرجل العادي الذي يسئل عليه أن يدرك البين والإعراب واللغة ، وناس المطابقة والبديع والمعني الغامض الخ ، ويكون قريبا بالفصل في شيئين : العيب الخفي ، والجمال الخفي فيهم باختلاف الترتيب . واضطراب النظم ، وسوء التأليف وهلهلة النسخ ، ويقابل بين الألفاظ والمعاني ، ويسبر النسبة فيها ، ولكنه لم يستطيع ذلك إذا استنام إلى دواعي العصبية ، فهي تحجب عن بصيرته مجال الرؤية الصحيحة ، وتحسن له الميل مع الهوى .

فالنقاد عند الجرجاني هو الناقد عد الأمدى ، ومنطقة مالا يعقل ويتحكم فيه إلى الطبع النقدي مشتركة بينهما ، إلا أنها أوسع لدى الجرجاني مما هي عند الأمدى ، وسبب ذلك هو الفرق بين الموازنة والمقايضة ، فالمقايضة تمهيد للحكم ، والموازنة تدخل في طبيعة الحكم ذاته ، أو كذلك شاء لها الأمدى ، وليس للاختلاف في الطريقة اختلفت النتائج ، وإنما لاختلاف ضبيعة الرجلين ، واختلاف الموقفين .

فإن حذر الجرجاني وتوقيه ، وتسامحه ، ويعدّه عن التعليق الساخر ، واعتداده بذاته ، هو الذى جعل « الوساطة » تفترق عن « الموازنة » ، كذلك فإن طبيعة الوساطة نفسها — رغم احتوائها على عناصر المفاضلة — ليست كالموازنة الخالصة في طبيعتها ، لأن الموازنة هي قسمة النظر بالتساوى بين شاعرين ، أما الوساطة فلا تتطلب ذلك دائما ، لأن خصوم المتنبي ليسوا دائما شعراء (١) .

ونحن مع الدكتور « إحسان عباس » مرة ثانية في أن دين الجرجاني للأمدى كبير ، لأنه قد تمثل آراءه بحذق وذكاء دون أن يذكر الأمدى مرة واحدة ، فقد رأينا كيف حام الأمدى حول ما أسماه « عمود الشعر » وحدده في الأغلب بالصفات السلية ، أما الجرجاني فتناول هذا كله ، ووضعه في صورة إنجائية ، فإذا عمود الشعر ذو أركان محددة ، وهى .

- ١ — شرف المعنى وصحته .
- ٢ — جزالة اللفظ واستقامته .
- ٣ — إصابة الرصف .
- ٤ — المقاربة في التشبيه .
- ٥ — الغزارة في البديهة .
- ٦ — كثرة الأمثال السائرة والآيات الشاردة .

قال : « ولم تكن العرب تعباً بالتجنيس والمضابغة ، ولا تخفل بالإبداع والأستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض »

وقد كان الأمدى صريحا في موقفه حين وجد أبا تمام قد خرج في محاولته على عمود الشعر ، أما الجرجاني فلم يصرح عن رأيه في صلة المتنبي بعمود الشعر ، غير أنك تلمح من طرف خفى أن الشروط الستة التى وضعها تنطبق على المتنبي تماما ،

(١) تلويح الناقد الأدنى عبد العرب : ٣٢٠ مباحثها .

فإذا طالعه بمعنى مستكره ، أو وصف غير مصيب ، أو أستعاره مفرطة ، دعاك إلى أن لا تحكم بيت على أبيات ، وشاذ مفرد على مستو غالب .

على أن الآمدى رفض اعتبار توليد المعاني أساسا في الشعر ، ولو أخذنا رأيه ذاك على علته لوجدنا أبا الطيب أرى على اى تمام ، وعلى كل شاعر آخر في هذا الباب ، ومع ذلك فقد خرج الجرجاني من هذا المأزق بقوله :

« شرف المعنى وصحته » فلم يعد من فرق بين أى تمام والمنسبى إلا في التزام الأول منهما — في إسراف — كثرة التجنيس والمطابقة والأستعارة المفرطة . وعلى هذا فإن الجرجاني كان يتصور أن الصنعة البديعية هي الفارق الوحيد بين ما يسمى « عمود الشعر » وما هو خارج عنه ، أما عن الآمدى فقد كان الفرق بينهما أكيز من ذلك بكثير ، إذا لو سلمنا بحكم الآمدى ، لكان المنسبى في هذا الموقف كأتى تمام^(١)

إن مما يميز النقد الأدبى عند العرب في القرن الرابع الهجرى هو هذا الطابع المستقل لكل شخصية نقدية ، مما يعد أثرا من آثار الثقافة والندرية والموهبة ، فكل شخصية تعلن عن نفسها من خلال ماتبيديه من آراء نقدية . وكل شخصية تلتزم الموضوعية ، والظفر إلى الأثر المنقود ، دون أن تميل بالتجريح إلى الآحري . هكذا كان شأن الآمدى ، وهكذا كان شأن الجرجاني ، ومع التزام الموضوعية فلا نستطيع أن نقول : إن كلا من الرجلين قد اسلخ عن ذاته ، لأن ذلك ليس في مقدور بشر على ظهر الأرض .

وهناك أمر آخر نقرره ونؤكدده في هذا الصدد ، وهو أن كلا من الآمدى والجرجاني قد انتهى به المطاف في النقد إلى حيز من الإحساس الشعورى أمام بعض النصوص لا يمكن تعليله ، وأن كلا منهما كان موضوعيا في النظر إلى شعر القدماء والمحدثين ، بالرغم من أنهما كانا يستجيبان لبعض الدواعى الذاتية أمام بعض المواقف الأدبية ، وهو ما لا يستطيع أن يتجرد منه ناقد ، وهو في الوقت نفسه مالا يخرج الناقد عن موضوعيته ، باعتبار أنه يستمد عطاءه النقدى من الرواية والندرية والفتنة ولطف الفكر أو الموهبة ، وباعتبار أن اللوق الفنى هو الذى يمح إحساس الناقد قدرته على التلذذ والأرياح بالقيم الجمالية في الشعر القديم والحديث على السواء .

المرجع السابق : ٢٢٢ — ٢٢٣ : وانظر الواسطة للجرجاني : ٢٣ — ٢٤

« إن النقد التأثيرى يندر أن يجيء خالصا ، ويندر كذلك أن يَمَحَى كلية ، ونحن نقبله ، ونستفيد منه ، كمقياس للأثر الذى يخلفه كتاب ما فى نفس ما »^(١)

هذه المفاهيم النقدية لم تقف عند عصر الآمدى والجرحانى ، ليحل محلها مفاهيم أخرى ، فيما جدّ بعد ذلك من عصنور ، ولكنها بقيت — وتطورت ، وأخذت من زاد كل زمان ، وكل مكان ، واتسمت بسمة الاستمرارية ، عبر الأجيال .

يقول الدكتور طه حسين : يخطف الناس حين يظنون أن أصحاب الجديد لا يرون اللذة الفنية إلا فى الجديد ، ويخطف الناس أيضا حين يرون أن أصحاب القديم لا يجدون اللذة إلا فى الشعر القديم ، فأنا من أصحاب الجديد ، ومن أشدهم إلحاحا فى تأييده والدعوة إليه ، ولكنى على ذلك أحد فى قراءة القديم لذّة لاتعداها لذّة ، ومتاعا ليس يشبه متاع .

ذلك لأن القديم والجديد لم يستمدا جماضا الفتى من القدم والجدة وحدهما ، وإنما استمدها من هذا الروح الخالد الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها ، فيحل فى كل جيل منها بمقدار ، وهو يتشكل فى كل جيل بالشكل الذى يلائمه ، ويتصور فى كل بيئة بالصورة التى تناسبها .

وهو من هذه الناحية مصدر وحدة وفرقة للإنسانية ، مصدر وحدة لأنه واحد يجمع الناس مهما يختلفوا على الإعجاب والتعجب باللذة القوية ، ومصدر فرقة ، لأن له من أشكال الأجيال والبيئات المختلفة ما يبعثه ، ويخيل إليك أنه كثير .

نعم : العربى والفرنسى والأنجليزى يتعرون جميعا باللذة ، حين يقرأون خصوصية « أحيل وأجا ممو » لانيول اختلافهم الخنسى بينهم وبين الأعجاب ، وهذا الشعور باللذة ، ولكنهم على اشتراكهم فى الإعجاب بالذّة يختلفون فى تذوقهم لهذا الشكل الخاص الذى يتشكل به الجمال الفتى فى الإنياذة ، هذا يرضاه ، وهذا ينبو عنه ، وهذا يقف منه موقف غير المكتثر ، ذلك لأن بين هذا الشكل وبين نفوس هؤلاء الناس صلة تختلف قربا وبعدا ، وتفاوت قوة وضعفا ، باختلاف الجسديات والبيئات والعصور . »^(٢)

(١) مبع البحث فى الأدب واللغة نقد لاسون . محمد سكرور محمد مدور دار العلم للملايين . ص ١٨

(٢) حافظ ونسوق : مكبه الخاصى معه . مكبه اسر بعدد . ١٩٦٠ م . ص ٢١ — ٢٢

ويعرض عميد الأدب العربى لمفهوم المثل الأعلى فى الفنّ ، ويذهب إلى أنّ هذا هو النحو الذى يحقق هذا الجمال الفنّى الخالد الواحد فى أحسن صورة ، وفى أشدّها بالدوق اتصالا ولفنس ملاءمة .

فالإلياذة كانت مثلاً أعلى لليونان ، لأنها حققت لهم هذا الجمال فى أجمل صورة يونانية ممكنة ، لاءمت نفوسهم ، واتصلت بأذواقهم ، ولكنها لم تحقق لنا نحن العرب هذا المثل الأعلى ، لأنها على حظها من الجمال الخالد لاتصل فى شكلها وصورتها بنفوسنا وأذواقنا . فلغتها ليست لغتنا ، وخيالها لايتصل بخيالتنا الحاضرة ، فحين نشعر حين نقرأها بالجمال ، ولكننا نشعر شعوراً ناقصاً أقل من شعور اليونان القدماء حين كانوا يقرأون الإلياذة وشعر الأبطال وأنى نواس حين يجيدان ، يمثل لنا هذا الجمال الخالد أيضاً ، ولكن هذا التمثيل ، وإن كان أقرب إلى نفوسنا وأذواقنا من الإلياذة لا يلائم هذه النفوس والأذواق من كل وجه ، فلغته ليست لغتنا ، وأن قربت منا ، وخياله ليس بخيالنا وإن كان بيننا وبينه سبب ، ونحن نجد فى هذا الشعر من اللذة ما يجد الفرنسيون مثلاً فى شعرهم أثناء القرون الوسطى ، أو فى شعر « فرجيل وهوراس » (١)

فالمثل الأعلى للشعر هو هذا الكلام الموسيقى الذى يحقق الجمال الخالد فى شكل يلائم ذوق العصر الذى قيل فيه ، ويتصل بنفوس الناس الذين يشد بينهم ، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حقاً ، فيأخذوا بنصيبهم النفسى من الخلود . (٢)

ونحن نتفق مع عميد الأدب العربى فى تحديد مفهوم المثل الأعلى للشعر ، ونرى إضافة إلى ماذهب إليه أن هناك شيئاً تتفق عليه عواطف الناس ، أو عواطف كثير من الناس ، حين يقرأون الشعر ، فيجدونه مصوراً لتجارهم الإنسانية التى لم يستطيعوا التعبير عنها ، حينئذ يحدون نفوسهم فى هذا الشعر ، ويجدون معاناتهم فى مواقف الحياة مصوراً مسجلة مرسومة من خلال ما يقرأون من الصور الشعرية الصادقة ، التى تنبض بوجدان الحياة ، وعواطفها ، فكثير من التجارب مشتركة بين القديم والحديث . وكثير من ألوان المعاناة يتكرّر فى كل يوم ، وفى كل شعب

(١) السابق : ٢٢ - ٢٣

(٢) السابق : ٢٦ - ٢٧

من هنا فنحن لانزال في حياتنا المعاصرة نتذوق صور البحترى في طيفه ، وروائع المتنبي في سيفياته ، وتفنن ألى تمام في بعض ماجادت به قريحته من نظم المعاني والأفكار العميقة التى . تحتاجُ إلى جهد في الفهم ، وعمق في التأمل .

وماذلك إلا من أجل الألتقاء الفسسى من خلال . المواقف والتجارب الانسانية التى تنتشر في رقعة الحياة على اختلاف عصورها .

حقا لكل عصر سمات خاصة في تذوقه وفي فهمه وفي تأمله ، ولكن ذلك لا يمنع قط من هذا التجاوب الإنسانى الذى يظهر في الشعور المشترك ، والأحاساس المشترك بين الناس جميعا ، أو بين كثير من الناس في مواقف الحب والكراهة ، والحرب والسلم ، والوفاق والخلاف ، والعفو والانتقام ، فالغرائز واحدة ، والملكات واحدة ، ولكل انسان نصيبه من الغرائز والملكات على طريقة سواء .

ويحسن بنا في هذا الصدد أن نسوق ماذكره الأستاذ العقاد من آراء بعض النقاد الأجانب الذين خبروا النقد ، وذاقوا حلوه ومره ، وهو ان لم يكن دليلا على شيء ، وان لم يكن الحق في هذا الباب ، فهو على الأقل موضع للتأمل والأعتبار ، يسوق رأى « ستيفن لكرك » في قوله : « لأحسب أن للنقد أقل قيمة ، وكل ما يحتاج إليه الكاتب في المثابة هو المداد والبخور ، وخير مشجع لما في نفوسنا في الملكة الفنية هو الشناء ، إذ حياة الفن إعجاب وتقدير ، فلا إحال « روبنسن كرو » قد كتب حرفا واحدا وهو في عزله بتلك الحزيرة .

أما أنا فالذى أحتاج إليه حين أنوى الكتابة الفكهة أن أجد إلى جانبى إنساناً يقول : « يا لله ! هذا ظريف » فإن لم أكر كئت شيئا ظريفا إلى تلك اللحظة فألى كاتبه بعد ذلك .

ويسوق رأى « ملن » في قوله : « إن النقد الوحيد الذى قد يساعد المنقود أية مساعدة هو ماينبىء من ناقد أقام الدليل على أنه يألف شخصية المؤلف وأسلوبه ونظرتة إلى الحياة ، ثم هو يأسف ، لأن ذلك المؤلف قد تخطى شخصيته في هذا الموضع أو ذاك ، ولكن هذا النمط من النقد نادر ، وهو مع ندرته يسهل على المؤلف أن يستفيد مه إذا كانت كبرى حاجته هى الشناء .

وقالت السيدة « دوغلاس » : إنها لولا مقال تقريظ قولت به أولى روايتها لكأن أكبر ظنها أنها ماكانت لتشار على الكتابة .

وأصوب هذه الآراء — فى نظر الأستاذ العقاد — هو رأى « ملن » فليس المؤلف المطبوع بحاجة إلى الثناء ، ولا إلى النقد ، ولكنه بحاجة إلى الألفة والفهم ، أو هو على الأصح بحاجة إلى المجاورة والمجاذبة من النفوس التى تفهم طبيعته ففهم وفاق ، أو فهم بخلاف ، فقد تكون أنت على خلاف طبيعته فى أكثر الأشياء — ولكنك إذا فهمته وجاذبته الرأى أيقظت قواه — وأحييت ملكاته ، وأعنته على عرفان نفسه ، والإخلاص لسريته ، وربما كان هذا الخلاف أذكى وأجدى عليه وأظهر أثرا فى التشجيع والتوليد من محض الثناء والإعجاب .

فإنما حاجة الفنان أن يحسن الحياة بكل جوانبها ، وهو لن يحسها حق الإحساس مابقيت نفسه مغلفة فى غلافها ، لاتصل بغيرها على وفاق أو خلاف ، ولا يرى أثرها فى النفوس على إعجاب وإنكار ، ولا تزال كلما أرسلت إلى الملائم برسول ذهب الى حيث لا يرجع ، أو رجع إليها مثقلا بالخيبة . فأما إذا هو اتصل بمن يرافقه ، فعرف نفسه مكررة فى غيره ، أو اتصل بمن يخالفه ، فسير قوته ، وراز دخيلة طبعه ، فتلك هى المراتبة التى تحييه ، وتستجيشه ، وتنقذه من شلل البطالة والجمود الذى يصيب القرائح والعقول ، كما يصيب الأجسام والأعضاء^(١)

فالنقد الصحيح عند الأستاذ العقاد هو الذى يفتن إلى شخصية المنقود ، ويألف عيوبها ، كما يألف حسناتها ، ويطالبها بالأمانة لتلك العيوب ، كما يطالبها بالأمانة لتلك الحسنات ، وأجمل الأنصاف أن تصاحب المؤلفين الذين تتخيرهم على هذه الشريطة ، فترضى بخيرهم وشراهم ، وترقب آياتهم وزلاتهم ، وتماشيمهم على خيرة بما يسرون به ، وما يسوءون ، فإن أحسنوا فنعم مافعلوا ، وإن أخطأوا المألوف ، فقد تبسم لهم كما يتبسم الصديق لصديق يثوب بعد حين إلى لازمة فيه مضحكة ، وفى هذه الحالة قد تلذنا العيوب ، كما تلذنا الحسنات ، بل قد نبحت عن تلك العيوب ، ونتحراها ، كما نستثير أحيانا لوازم أصدقائنا ، لنعبث بها فى براءة وإشفاق . لهذا يعيش بعض الشعراء مذكورا مألوفًا بمائة بيت تروى له ، وتدل عليه ، ولا يعيش غيره بعشرة دواوين تحفظها المكاتب والقراطيس ، لأن الأول قد استطاع أن يدل على شخصه بأبياته المائة ، فاقترب الى النفوس ، وأصبح مفهوما عندها على الصداقة والألفة ، التى تغفر الزلة ، وترضى كل خلة ،

(١) ساعات بين الكتب : ط ٤ : النهضة النفسية : ٤٩ - ٥١

ولم يستطع الآخر أن يكون صديقا مألوفاً لقرائه ، بل ظل صاحب أشعار وقصائد ليس إلا ، فخفى شأنه ، وعاش أو مات بمعزل عن أولئك القراء .^(١)

وهكذا نرى أن الموضوعية لابد أن تسيطر على النقد ، ولابد من جهة أخرى أن تسيطر على الناقد ، ليتخلى عن كثير من ذاتيته ، فلا يحكم في النص المكتوب مذهباً سياسياً ، أو مذهباً دينياً أو أدبياً غلب عليه ، وتمكن منه ، وأراد من خلاله أن يفسر الأدباء قسراً ، ويلوى أعناق نصوصهم لتوافق مذهبهم وهواه .

العبرة كلها بالنص ، ليكشف ما فيه من حسنات وسيئات ، مع الاستغراق الشديد في العمل الأدبي ، حتى تتجلى جواهره وآلائه ، وتبدو هفواته وسيئاته والزيف فيه .

وسبق أن رأينا هذا المذهب واضح التقسمات في نقد كل من الآمدي والجرجاني ، فنقد كل منهما إنما يقف عند اميزة التي يتميز بها شاعر على شاعر ، أو نص أدبي على نص أدبي آخر ، لأنه لابد أن تكون هناك سمه بارزة في أدب أديب أو شعر شاعر ، تجعل الناقد يلتفت إليه ، وينجذب نحوه .

والنقد هو التمييز كما يقول العقاد ، والتمييز لا يكون إلا بمزية ، والطبيعة نفسها تعلمنا سنّها في النقد والانتقاء حين تغضي عن كل ما تشابه ، وتشرع إلى تخليد كل مزية تنجم في نوع من الأنواع ، فسواء أنظرنا إلى الغرائز التي ركبتها في مريح الأنثى ، أم الغرائز التي ركبتها في مزاج الفنان ، وهما المرحان الموكلان بالانتاج والتخليد في عالمي الأحساد والمعالي ، فإننا نجد الوحية في هذا وذاك واحدة والغرض من التخليد هنا وهناك على اتفاق .

فالنقد الخالق هو النقد الذي يجري على سنة الطبيعة ، أو هو النقد الذي يعنى بحفظ النماذج وتخليدها ، ويعرض لنا الشخصيات التي تبرز في الحياة بعنوان جديد ، ووظيفة النقد الخالق هي إحياء كل نموذج يهتدى إليه بمجاورته وإذكاء فضائله ، وشحن ملكاته ، ولن يكون الناقد على هذه انعفة إلا إذا كان هو نموذجاً من الطراز الممتاز ، لا من الطراز الدارج المأثوف^(٢)

(١) السابق : ٥١ :

(٢) السابق : ٥٢ :

والنص الممتاز يكاد يجمع التقاد على امتيازه وتفوقه ، ومهما تعددت الأدواق فقد تجتمع على سبق شاعر على شاعر ، وأديب على أديب ، لأن هـاك من الخصائص الفنية فى العمل الأدبى مايفرض تقدمه على غيره من الأعمال ، ولايحسن ذلك إلا الناقد المتدبر الذى كشف عن سماته نقاد العرب فى عصور الأردهار ، ونقاد غير العرب .

ولنرجع مرة أخرى إلى الاستاذ العقاد ، لنرى كيف تلتقى الأدواق عند سمة الأمتياز فى النص الممتاز : يقول : كنا نتطارح قصيدة ابن الرومى فى رثاء ولده « محمد » وفيها :

طواه الردى عتّى فأضحى مزاره - بعيدا على قرب قريبا على بُعد
لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها وأخلفت الآمال ماكان من وعد
ألح عليه الرُف حتى أحاله إلى صفة الجادى عن حمرة الورد
وظل على الأبدى تساقط نفسه وينوى كما ينوى القضيْب من الرُبد

إلى أن يقول :

أولادنا مثل الجوارح أيها - فقدناه كان الفاجع البين الفقد
لكل مكان لايسد اختلاله : مكان أخيه من جزوع ولا جلد
هل العين بعد السمع تكفى مكانه أو السمع بعد العين يهـدى كما تهـدى
لعمري لقد حالت فى الحال بعده فياليت شعري كيف حالت به بعده
تكلت سرورى كلة إذ ثكلته وأصبحت فى لذات عيش أخازهد

إلى أن يقول :

محمد ماشى توهم سلوة - لقلبي إلا زاد قلبي من الوجـد
أرى أخويك الباقيـن كليهما يـكـونان للأحزان أورى من الزند
إذا لعبا فى ملعب لك لذعا فزادى بمثل النار عن غير ما قصد
فما فيهما لى سلوة بل حـزاة يـيجـانها دونى وأشقى بها وحدى

فكما نجمع على أنها خير ما قيل في الشعر العربي في رثاء ولد ، إلا رجلا لابأس
باطلاعه كان يقول : ولكن أحسن من هذا قول ابن سائته في رثاء امه .
قولوا : فلان قد حَفَّتْ أفكاره نظم القريض فما يكاد يحيه
هيات نظم الشعر منه بعد ما سكن الترات « وليده وحبيه » .
وقوله فيه :

ياراحلا من بعد ما أَقْلْتُ غَـيْلَ للـخـير مـرَحـو
لم تـكـتـمـل حـولاً وأورثتني ضعفا فلا حـول ولا قـوة

وجعل يعجب من « وليدة وحبيه » اتى فيها تورية بالبحر وأى تمام ،
ويستظرف قوله : « فلا حول ولا قوة » ويقول : إن هذا لَمَعْنَى ، وإن فيه من لَحُسْنٍ ؟
فسألته مستعربا : أو تمزح ؟ فكان استغرابه لسؤال أشد من استغرابي لإعجابه
وتفضيله ، وسألني وهو لايشك في صدق رأيه : وما الذى تنكره من هذه الأبيات ؟
قلت : أنكر منها ما أنكره من رجل أذهب إليه لأعزبه في ولده ، فألقيه يستقبل المعزين
بأكل النار ، واللعب بالبيض والحجر وغير ذلك من الألعاب الحواة ، وأنكر منها
ما أنكره من رجل يروق رسائل النعى ، أو يكتب على دعوات الأفرح ، ويخيل إلى أن
ابن نباته هذا كان يترص بابنه الموت ، ليلعب في مأتمه هذا اللعب الصياني العقيم ،
أما ابن الرمي فلا يلعب ، ولا يهرل ، ولا هو بنظم الشعر ، إلا لتفريخ كربه ، والتنفيس
عن صدره ، وهو بعد والد مقروح نشعر منه بأنه المضيض ، كلما رأى ولديه يلعبان
لاهيين عنه ، ولم ير بينهما أخاهما المفقود ، ثم هو لا يحسن إلا ما أحسنه كل والد فقد
ولده ، وأصيب بمثل ما أصابه ، وشهد بعينه صفة المريض يدوى على الأيدي ،
ويموت نفسا بعد نفس ، وهو لا يدفع عنه أجلا ، ولا حيلة له فيه ، ولكنه يقول
ماليس يقوله كل واحد إذا نظم في رثاء ولده ، لأنه يضع الاحساس البسيط في اللفظ
البسيط ، وليس هذا الذى يفعله كل ناظم يحاول أن يخفى إحساسه ، ويعرف منه
مكن الداء ، ومعث الألم والشكاة .^(١)

(١) السائر : ٧٤ - ٧٥

والأستاذ العقاد على حق فيما ذهب إليه من نقد الأبيات التي قالها ابن الرومي في رثاء ولده « محمد » ، فهي تمثل تجربة خاصة ، أحرقت أحشاء الشاعر ، واستقرت ألما شديداً ، يقض مضجعه ، ويجدد أحزانه ، وكان التعبير عن هذه التجربة العميقة بالغاً مداه في صدق النفس ، وصدق الأداء ، وحرارة التعبير ، حتى أصبحت هذه الأبيات نموذجاً من نماذج الحزن والموتوعة ، ينتقل إلى كل محزونٍ ملتاع عن طريق مايسميه العقاد بالصدق ، فكأن هذه التجربة الخاصة قد أصبحت لفرط ماها من الإحساس الصادق الأمين تجربة إنسانية عامة ، وأصبح التعبير عنها خالداً مستمرا عبر الأجيال والأزمان .

ولو أن هذه الأبيات ترجمت بطريقة فنية تحافظ على ماكتنفها من شعور الصدق وعمق الأنفعال إلى كل لغات الأرض لظلت نموذجاً من نماذج المعاناة الحزينة في الآداب الانسانية .

القضية إذن هي قضية المعاناة والتجربة والإحساس الصادق بمواقف الحياة ، والعمان وحده هو القادر — في براعة واقتدار — على تصوير تلك المواقف ، وإبرازها في أنماط تعبيرية تحسم ملامح المعاناة ، وتضفي عليها من روح الفن الخالد .

أما أبيات ابن نبلته في رثاء ولده فشيء آخر ، وعمل آخر ، إنها تحكي قصة الولوع بالنسعة ، والشغف بالتكليف ، وعبر بمعقول على الإطلاق أن يقف شاعر محزون ، ليصنع تورية صناعة خوفاً بلا أثر من إحساس مؤثر .

ويقف هنا الأستاذ العقاد أمام نموذجين من الشعر العربي ، يتمثل في أولهما لون من النعت والترفيف المكتسوف في اعتقاده ويتمثل في ثانيهما لون من الصدق الممزوج بالمكاهة ، أما أول هذين النموذجين فهو قول الشاعر :

وقانا لفحة الرمضاء وإد سقاه مضاعف الغيث العميم
نزلنا دوحه فحما عليا حنّو المضعات . على الفطيم
وأترسنا على طمأ رلالا ألد من المدامة . للتدويم
يصد الشمس أنى وحيثما فيحبها . وبأذن للنسمة
يروع حصاة عذرى فتلمس حاب العقد النظيم

ويعلق على هذه الأبيات بأنها من الشعر الرائع السليح ، يتسق لها حسن الصياغة ، وجودة الوصف ، وبساطة الأداء ، إلا بيّنا واحداً منها يتطرق إليه اللعب العاثر ، والتزييف المكشوف ، فسل أي الأبيات الخمسة هذا البيت المعيب ، لا نجد إلا القليل يوافقونك على أنه هو البيت الأخير ، بل سل من شئت أي الأبيات الخمسة هو أبلغها في الوصف والأداء لا نجد إلا القليل يذكرون لك منها بيتا غير البيت الأخير ، فهو بيت القصيد ، وبواسطة العقد كما يقولون ، وم ذلك لأن القارئ يتبادره منه صورة العذراء الحالية ، وهي في جمال الدعر والدلال ، فيسرى إلى نفسه سرور هذا المنظر الجميل ، ويخلط بين هذا السرور ، وبين سرور الوصف والمعنى الأصيل ، وإنما مثله في هذه الخديعة مثل من يشتري الجواهر المزيف ثمن الجواهر الصحيح ، لأنه ينظر على العلبة صورة عذراء فاتنة ، فجمال العذراء التي تعرضه علينا العلبة شيء حسن ، ولكنه إذا حمله على أن يقبل الجواهر المزيف ثمن أعلى من ثمنه المعروف فهو مخدوع فيه ، ومأخذ بخيلة لا يؤخذ بها لو انه فرق بين اللباب والغشاء .

والشاعر هنا يختال مثل هذه الخيلة في تزييف معناه ، ويشغلنا بصورة العذراء الحالية عن حقيقة الوصف الذي يراد في هذا المقام .

فهو يصف واديأروبا بقى من الرمضاء بنسيم البليل ، ومائه العذب ، ودوحه الظليل ، فلا يكفيه هذا الوصف الذي هو حسب كل محب للطبيعة ، مشغوف بحماها الساذج الغنى عن التزوير ، حتى يجعل حصباء الوادي كاللؤلؤ والمرجان ساقطا من عقد منظم ، ولا يكفيه هذا حتى يكون العقد في جيد حسناء ، وتكون هذه الحسناء عذراء ، ولا يكفيه هذا حتى يلعب اماما لعبته التي تعوزها الأناقة والكياسة ، ويعشنا بها غشا محروما من لباقة الحركة ، وخفة المداواة ، فنحن أولا لانعجب بالحصي في الوادي الظليل ، لأنه كاللؤلؤ ، أو كالمعادن النفيسة ، ولكننا نعجب به إذا استحق الأعجاب ، لأنه « الحصى » الذي يحسن في موضعه ، ولو كان أبعد الأشياء من مشاكلة الآلىء والمعدن النفيس .

ومع هذا لا نرى خيراً في تشبيه الحصى بالدر المستور ، ولا نريد أن نقول : ان الشاعر إنما التفت إلى الحصى ما ، ليذكر الدر واعتقده ، لا لأنه أحسن منه ، وتبه لحسنه ، ورآه سماً متمماً لمياسم ذلك الوادي الذي وصفه . واحد وظالمه ، ونعم ثمائه وهرائه . ولا نريد أن نقول : إن بعض الشعراء قد حرو عن أن يكون كل منظر

من المناظر التي يصفونها مشاكلًا لشيء من النفائس القيّمة والأعلاق الغالية ،
فالأرض مسك وعنبر والحصباء در وجوهر والشجر زبرجد ، والماء بلّور ، إلى آخر
هذه الأوصاف المحفوظة والأمثال السائرة ، لا نريد أن نقول هذا ، ولا نأى أن يكون
الشاعر صادقًا في التفاته إلى الحصى ، مريدًا لذكره ، متعمدا لوصفه ، ولكننا إذا لم
نقل هذا فأى ذوق سليم تغيب عنه الشعوذة في حكاية العذراى ، يمثلهن لنا الشاعر
مروّعات ، لأنهن ينظرن إلى الأرض ، فيسرعن إلى لمس جوانب العقود مخافة أن تكون
الحصباء من سمطها المبدد وجوهرها المنثور ؟ وأى شعوذة هذه التي نلمح فيها التمويه
بارزا من المبدأ الى النهاية ، فنخدع للمشعوذ ، لأننا أغمضنا أعيننا ، وأوصدنا
آذاننا ، وأنكرنا الحس والعقل ، لا لأنه بهر الأعين ، وضلل الآذان وجلب الحواس
والعقول ، فالصورة التي عرضها علينا الشاعر غريبة عن أصل المعنى كاذبة كل
الكذب ، ولافضل فيها للبراعة والطلاوة ، وقبوها على أنها معنى صحيح كقبول
الجوهر الكاذب إكراما لصبر العذراى الحاليات على العلبة المزخرفة ، أما الحقيقة فهي
أن أولئك العذراى الحاليات ، وتلك العقود النظمية إن هى إلا تخليه بضاعة ،
كتحلية القصب الذي يبيعونه باسم « خدّ البنت » لادخل لها في تركيب السكر ،
ولا قيمة لها في المعصرة ، ودفاتر البائعين والشرقة .^(١)

ولسنا نوافق الأستاذ العقاد على كل ماذهب اليه في تحليل هذا النص ، لأن
الآيات الخمسة تتعاون على رسم صورة حية متحركة نابضة بالحياة لهذا الوادى
الأخضر الفينان الذى يقى قاصديه لفحة الهاجرة ، ويستقبلهم في ظله الظليل الذى
يخنو عليهم كما تخنو المرضعة على فطيمها ، ويطفى حرقة الضمأ في نفوسهم بما يسقيهم
من ماء زلال ألد من الخمر ، ويبعد عنهم خطر حرارة الشمس كلما واجهتهم ،
فيحجبها ، دون أن يعجب معها النسيم ، هذا الوادى بكل ما فيه من نبض هذه
الحياة الجلوة اللذيذة الممتعة قد امتزج به الشاعر امتزاجا نفسيا قائما جعله يتصور
حصاه من الدر المنثور من عقود العذراى الحاليات ، عندما يرىته يروعتهن ، وبحركة
لاشعورية تلمس كل واحدة مكانه العقد من جيدها ، هذا العنصر من عناصر
الطبيعة الذى يتمثل في الحصى الجامد استطاع الشاعر أن يكسيه أرواحا جمالية
متألّفة ، حينما عقد بينه وبين الدر علاقة فنية من طراز خاص ، فكان عنصرا من
عناصر صورة الوادى الأخضر الظليل ، مزجها بخيال الشاعر بغيرها من العناصر
الأخرى في براعة فائقة .

أما ثاني النموذجين اللذين وقف أمامهما الأستاذ العفراء وقفه موضوعية ناقدة ،
فهو أبيات المتنبي في وصف شعب بؤان :

ملاعب حنة لو سار فيها	سليمان لسار بترجمان
طبث فرساننا والخيول حتى	خشيت وإن كرم من الحران
غدونا تنفض الأغصان فيها	على أعرافها مثل الجمان
فسرث وقد حجبت الحر عنى	وجئت من الصياء بما كفاني
والتقى الشرق منها في ثيابي	دنائيرا تفر من البنان
لها ثمر تشير إليك منه	بأشربة وقفن بلا أوان
وأموه تصل بها حصاها	صليل الحلى في أيدي الغواني

إلى أن يقول :

يقول شعب بؤان حصاني	أعن هذا يسار إلى الطعان
أبوكم آدم سن المعاصي	وعلمكم مفارقة الجنان

ويعلق العقاد على هذا النص بأن صليل الحلى في أيدي الغواني هنا تحلية صحيحة
تضاف إلى قيمة المعنى ، ولا توضع على غلافه ، لأنها تشبه صادق ليس فيه عبث
مزيف ولا شعوذة محتال ، والدنائير يقبلها صيارف الشعر ، وإن كانت لتفر من بنان
صيارف المال .

والخاطر الذي أورد على قرينة المتنبي أن يضع على لسان حصانه ذلك التهمك الحيواني
خاطره قد يلوح لأول نظرة كأنه النعب والمجانة ، ولكنه في هذا الموقع أصدق خاطر
يرد على خيال شاعر ، وأخلق تعبير أن يبين لنا الفارق بين هموم الحيوان في الحياة
وهوم الإنسان ، إذ من الذي يُعبر ابن آدم بسابقة أبيه في مفارقة الحنان غير الحيوان
البعيد عن هذه القرابة ؟

ومن الذي يؤثر وداعة الطبيعة ، وراحة الجسم على دهاعي اخد ، ومغريات
الكفاح غير الحيوان الآكل العنت ، العائش على الفطرة ، الحلى من هذه الدواعي
والمغريات ، ومن الذي يعلم كراهة الحيوان للمثقلة من مثل ذلك الوادي الرغيد ، فلا
يرى إنه قائل بلسان حاله ما ترجمه المتنبي في ذنيك البيتين اللذين جمعا الصدق إلى
الفكاهة ، والشعر إلى الفلسفة ، والوصف إلى حسن الأداء .^(١)

(١) السابق : ٧٧ - ٧٨

وينتقل الأستاذ العقاد إلى ذكر نماذج من شعر توماس هاردى ، ييسط من خلالها مذهبه النفسى فى النقد ، وأن الأسلوب صورة لنفس صاحبه ، وأن الله لم يخلق الطبايع كلها على صورة واحدة ، فيكون لها أسلوب واحد فى المنظوم ، أو المنثور ، ككفى منها بهذا النموذج .

« قلت للحب : ليست الدنيا الآن كما عهدتها فى سالف الأيام ، أيام كان الناس يعبدونك ، ويعبدون أساليبك وبدواتك ، ويرفعون لك عرشا لاتعلو عليه العروش ، أيام كانوا يسمونك الصبى والجميل والوحيد ، ويرغمونك باسطاهم تحت الشمس سماء النعيم .

قلت للحب : قلت له : إننا لنعلم اليوم مالم يكونوا يعلمون ، وإننا لضعاف رأى يوم كنا نفتح لك قلوبنا المنعمة ، ونضج إليك ، عسى أن تلقى فيها بلواعجك والامك ، قلت للحب .

وقلت له : ماأنت بالفتى ، ولأنت بالجنى الصغير يلعب بسهامه ، ولا الملك الظهور يتخايل فى وسامه ، وما كان لك سيما الأوزة الناعمة ، ولا الحمامة الوادعة ، وإنما هى ملاحم القسوة المتجهمة ملامحك ، وخناجر الحديد الطاعنة سهامك ، وسلاح الفتك والغيلة سلاحك ، قلت للحب .

« قلت له : سحقاً لك يا حُبُّ إذن ، وفراقا عنا إلى حيث لامعاد ! أو يفنى الإنسان تقول ؟

ويجهل الجليل غدا مايكون ومايحول ! لقد شاخت نفوسنا يا حُبُّ فى هذا الزمان ، فما نبأى منك ذاك الوعيد ، وسيفنى ذاك الوعيد ، وسيفنى الإنسان ! نعم ليذهب إلى حيث شاء قلت للحب ... »

ويعلق العقاد بأن هذه إحدى النماذج التى يمثل بها لشعر الحالات النفسية ، ويترك للقارىء أن يتخيل مجمعا من ظرفاء الأدب عندنا يتناولونها بالنقد والتقدير ، وسوف يكون على يقين من أن مصير هذه القطعة الأدبية « سلة المهملات » أو أى مصير يشبهها غير ماثورات عقولهم التى هى أشبه شئ « بسلة المهملات »

فلا « معنى » هنا ، ولا ترويق ، ولا خيال ، ولا قلب ، ولا عكس ، ولا مراعاة نظير ودع عنك اللطافة التى يتأفف صاحبها اللبق الرشيق من شاعر يصف ملاحم الحب

بالهامة وسهامه بالخناجر ، وسيماء بسيماء العائلة ، وقطاع الطريق ، ودع عك
الأناقة التي يتسخط صاحبها على شاعر بطرد الحب ، وينجرف بفناء الانسان .

فهذا بعض نصيب « هاردي » من ظرفاء الأدب عندما ، وهذا هو الحكم الرؤوف
نتلقاه من منصة ذلك القضاء .

ولكنك إذا ضربت صفحا عن هؤلاء الأمساح الهازلين ، ونظرت إلى القطعة من
حيث هي ترجمان صادق لحالة تعترى النفوس الشاعرة ، فهناك تعلم كم من الحياة
يحتاج إليه الانسان ، ليقول مثل هذا المقال ، وتفهم كيف أن ناظم هذه القطعة لم
يفته سورة من صور الحب في أجيال الخليقة من إنسان وحيوان ، فما قالها إلا بعد
أن أحسّ شيع الإحساس بقضارة الحب المتعسر ، يمعن في عالم الحيوان قتلا لارحة
فيه ولا إهمال ، وطفيلان الحب الخلب يستغوى أبناء الفناء برونق الفتنة ، وهو موت
أصم أعمى لا يصفى ، ولا ينجيد ، ولا يخفل مأساة النفوس ، وماهنة البيوت ،
وماشقاء الآباء والأبناء والأمهات ، وما سموم الغيرة ومرارة اليأس الخفى ، وحسرات
الفؤاد الكظيم ، وماهان على الشاعر أن يذهب نوع الإنسان إلى حيث شاء إلا بعد
أن بلا من الحب ماهو أشد من الفناء وإلا بعد صرعات لامتفد فيها للرجاء ، ولا
موضع فيها للعزاء ، فألى جانب هذا الفتور الشاحب الذى يسميه فتور الشيخوخة
جحيم عذاب لافتور فيه ولا مسكون ، ووراء هذه الملالاة الهاجعة هاوية زافرة لاتبرد
ولاتنام .^(١)

وهكذا يرى أن الأدب صورة النفس ، أو ترجمان النفس ، والشاعر أو الأديب هو
الذى يعبر عن نفسه ، فيجيد التعبير ، بلا تزويق ولا تنميق ، إنه يترك نفسه على
سجيته نصوص بما فى داخلها ، مدفوعة بطاقات التحارب المتعددة .

فليس هناك ماهو قديم ، وماهو جديد فى الأدب ، ولكن هناك أدب صادق يبرز
خطرات النفس ، وأدب غير صادق لا يستطيع أن يبلغ كنه النفس وأعماقها .

هذا المعنى يوحد فى الشعر القديم ، كما يوحد فى الشعر الحديث ، مع ما يستتبع
ذلك من أثر البيئة والثقافة والدوافع النفسية المختلفة .

ولقد تنبه نقاد العرب إلى تلك الدلالات منذ ابن سلام - سقط - ، والتفت إليها
إلتفاتا واضحا كل من الأمدى والخرحاني .

(١) السانز ١٣٤٠ - ١٣٦

جاء في كتاب « البيان والتبيين » قيل لأعرابي : ما بال المرائي أجود أشعاركم ؟ قال :
لأننا نقول ، وأكبادنا تحترق .

قال أبو الحسن : كانت بنو أمية لا تقبل الراوية إلا أن يكون راوية للمرائي ، قيل :
ولم ذاك ؟ قيل : لأنها تذلل على مكارم الأخلاق

وقال عمر بن الخطاب رضى الله عنه : « من خير صناعات العرب الآيات
يقدمها الرجل بين يدي حاجته ، يستنزل بها الكريم — أى يطلب قراه — ويستعطف
بها اللئيم »^(١)

ومن قبل ذكرنا ماذهب إليه ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » من أن الله عز
وجل لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولاخص به قوما دون قوم ،
بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر ، وجعل القديم حديثا في
عصره ، وكل شرف خارجة في أوله .

« والمتكلف من الشعر ، وإن كان جيدا محكما ، فليس به خفاء على ذوى
الحلم ، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ،
وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه »^(٢)

« والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر
بيته عجزه وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة ، وإذا
امتنحن لم يتلعثم ، ولم يترجّر »^(٣)

والشعراء أيضا في الطبع مختلفون ، منهم من يسهل عليه المديح ، ويعسر عليه
الهجاء ومنهم من يتيسر له المرائي ، ويتعذر عليه الغزل فهذا ذو الرمة ، أحسن
الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيها ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد ، وحية ،
فإذا صار إلى المديح والهجاء سخانه الطبع ، وذاك آخره من الفحول ، فقالوا : في شعره
أبعاد غزلان ، ونقط عروس .

(١) شرح وثعيق عند السلام هارون / ط ٤ مكتبة الحانفي بالقاهرة : ح ٢٢٠ / ٢

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة . ح ١ / ٨٩

(٣) السائق ح ١ / ٩٠

وكان الفرزدق زيرَ نساء ، وصاحبَ غزل ، وكان مع ذلك لا يبيد التشبيهي ، —
 وكان جرير عفيفاً عَزْهَةً عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيهاً .
 وكان الفرزدق يقول : مأحوجه مع عفته إلى صلابة شعري ، ومأحوجني إلى رقة
 شعره ، (١)

فالتجديد ليس هو انكار فضل العرب — كما يقول الأستاذ العقاد — أو تعمد
 الخروج على الأساليب العربية ، ولكنه هو أنكار أوهام الذين يحصرون الفضل كله في
 العرب ، دون أعم المشرق والمغرب من سابقين ولأحقين ، إن الأسلوب صورة لنفس
 صاحبه ، وإن الله لم يخلق الطبائع كلها على صورة واحدة ، فيكون لها أسلوب واحد
 في المنظوم أو المنثور ، وليس التجديد أن نصف المخترعات العصرية ، لأن أحداً من
 العقلاء لا يطالبنا بأن نثبت وجودنا في هذا العصر بهذه الأمانة ، ثم لأن العبرة بأسلوب
 الوصف لا بالوصف في ذاته وبروح الشاعر ، لا بموضع القصيدة .

وليس التجديد أن نضرب عن العرب ، لنقلد الأفرنج ، وننظم كما ينظمون ، وننقد
 كما ينقدون ، لأن الأفرنج يخطئون في فهم الأدب كما يخطئ الشرقيون ، ويأبون على
 طائفة منهم أن تقلد الآخرين .

وليس التجديد أن تفتح المعاني ، وتعسف الخواطر ، لأن المعاني والخواطر
 أدوات الشاعر ووسائله ، وليست بغاياته وقصاري مقاصده ، فإذا مثل ما في نفسه
 بغير التجاء إلى ذلك الذي يسمونه المعني أو الخاطر فهو الشاعر القدير والوصاف
 المبين ، وإذا أكثر من المعاني والخواطر ، لأنه يريد أن يكثر منها ، لا لأنه يريد أن يمثل
 بها حالة نفسه ، وحقائق حسه فليس هو بالشاعر ، ولو أبدع في هذا غاية الأبداع ،
 واخترع من التوليد والتجديد ما لم يأت بمثله المتقدمون والمتأخرون .

ولنما التجديد أن يقول الانسان ، لأنه يجد في نفسه ما يحسه ويقول ، وما يجدر به
 أن يحس ويقال ، فالتجديد على هذا شيء غير الذي فيه أنصار القديم .

إن الشعر فيه الجيد والردىء ، إن لم يكن فيه القديم والجديد ، فالجيد هو ما
 عبرت به فأحسن التعبير عن نفس مهمل ، وشعور حي ، وذوق قوي ، والردىء
 هو ما أخطأ فيه التعبير ، أو ما عبرت فيه عن معنى لائح ، أو تحسه ولا يبارى

(١) السابق : ٩٤

تناء التعبير عنه . (١)

إن مايشغل بال النقاد العرب — قدامى ومحدثين — هو الفن الأدنى ذاته ، وليس الفن باعتباره قديما أو حديثا ، فهم لا يتعبدون بالتراث العربى ، وإنما بحرمونه ، وينزلونه منزلته من الإكبار والإجلال ، باعتبار أنه القاعدة الأساسية التى ينطلقون منها إلى المعاصرة ، وماستلزمه طبيعة التطور من وجود أشياء لم تكن موجودة من قبل ، وكلمات وأساليب أقتضاها التطور اللغوى .

والذى لاشك فيه أن قضية « القدماء والمحدثون » التى شغلت النقد العربى القديم مشغلة كبيرة « هى فى ذاتها دليل قوى على أن هذا النقد — رغم روح المحافظة العميقة — لم يكن عبدا للماضى ، ولو كان هذا النقد عبدا للماضى ، لأصبحت مثل هذه القضية غير ذات موضوع ، لكننا نرى — على العكس من ذلك — أن هذه القضية تشكل محورا أساسيا فى النشاط النقدي عند العرب ، بحيث يصح القول بأن قسما كبيرا من هذا النشاط يدور بوجوده إلى احتدام النقاش فى هذه القضية » (٢)

« ونحن نجد فى مقدمة ابن قتيبة فى كتابه « الشعر والشعراء » سخرية غير خافية من التعبد بالقديم ويضع لنفسه أساسا موضوعيا يحكم على الأدب طبقا له ، هذا الأساس الموضوعى هو الجودة الفنية ، التى لاتتأثر بصاحب الأثر الفنى والزمن الذى عاش فيه » (٣)

إن الانسان لم ينظم شعره إلا للباعث الذى من أجله صوّر ، أو صنع التماثيل ، أو غنّى أو وضع الألحان ، فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان ، وإنما هذه هى أدوات الفنون التى تظهر بها العيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات ، فإذا وجدت الفحولة البدوية وجدت أداة النظم والتعبير ، وبقي أن نبحث عن الشاعرية والخواج والأحاسيس التى يعبر عنها الشاعر ، وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس ، يعبرون عنه بما استطاعوا من لغات . (٤)

(١) ساعات بين الكتب : ١٤٢

(٢) نصوص من نقد العربى دكتور محمود الربعى دار المعارف : ص ٢٠

(٣) اساق : ٢٢

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماصى للعناد : ٤٨ — ٤٩

وهكذا يتبين من خلال هذا العرض أن النقد العربي — قديمه وحديثه — لم يشغل نفسه بالقديم لذات القديم ، ولا بالحديث لذات الحديث ، وإنما يشغل نفسه بالمضمون الفني وقدرة التعبير عن الحلجات والاحاسيس ، حتى يجيء الأسلوب الشعري ، أو الأدبي من وحي المتنازع الصادقة ، والتجارب العميقة ، وكان المنهج الفني عند كل من الآمدى والجرجاني جديرا بالنظر والاعتبار ، حين يوجه كل همه إلى النظر في النصوص الأدبية ، لما تشتمل عليه من سمات فنية تحمل طابع منتجها ، وتدل على أصحابها دلالة قوية وبقيت النظرة النفسية والبعد الانساني في النقد العربي معلما يضيء طريق الباحثين في النقد ، والمفسرين للأدب .

الفصل الثالث

عیار الشعر لابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ)

[علة حسن الشعر] (١٢)

يقول ابن طباطبا :

[وعیار الشعر أن یُورَدَ على الفهم الثَّقب ، مما قبله واصْطَفَاهُ فهو وافٍ ، ومأمُجُهُ ونفاهُ فهو ناقصٌ ، والْعَلَّةُ فی قبُولِ الفهم الناقد لشعر الحسین الذی یرُدُّ علیه ، ونفیهِ للقبیح منه ، واهتزازُهُ لما یَقْلُهُ ، وتكرهُهُ لما ینفیهِ أنْ کلَّ حاسَّةً من حواسِّ البدن إنما تتقبل ما یصلُّ بها مما طُبِعَتْ له ، إذا كان وروداً علیها وُرُودٌ لطیفاً ناعْتَدالَ لاجَوْرٍ فیهِ ، وبموافقةٍ لامُضادِّهِ معها ، فالعینُ تألُفُ المرأى الحسن ، وتقذی بالمرأى القبیح الكره ، والأنف یقبل المَشم الطیب ، وتَأْذَى بالمتن الخبیث ، والفم یلتذ بالمذاق الجلو .

ویمجُّ البشیع المرء ، والأذن تشرفُ للصرِّ الحفیض الساكن ، وتَأْذَى بالجھیر الهائل ، والید تعم باللمس اللین الناعم ، وتَأْذَى بالخشین المؤذی .

والفهم یأنسُ من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائر المعروف المأثور ، یتشرفُ إلیهِ ، یتحلى له ، ویستوحشُ من انكلام الحائر ، وخطأ الباطل ، والخال المجھول المنكر ، وینفر منه ، ویصدأ له .

فإذا كان الكلام الواردُ على الفهم منظوماً ، مصفًی من كدر العی ، مقوماً من أودِ الخطأ واللحن ، سالماً من جور التالیف ، موزوناً بمیزان ' مواب لفظاً ومعنى وتركیباً اتسعت طرْقُهُ ، ولَطَفَتْ موالجُهُ ، فقبیه الفهم ، وارتاح له وأنس به .

وإذا وَرَدَ علیه على ضِدِّ هذه الصفة ، وكان باطلاً مُخالاً مَجهولاً انسَدَّت طرْقُهُ ، ونفاه ، واستوحش عند حسِّهِ به ، وصَبَدَى له ، وتَأْذَى به ، كتَأْذَى سائر لحواسِّ بما یخالفها على ما شرحناه .

وعَلَّةُ كلِّ حَسَنٍ مقبولِ الاعتدال ، كَمَا أَنَّ عِلَّةَ كلِّ قبیحِ الاضطراب والنسْ سَكَنُ إلی ماوافق هواها ، وتَقْلَقُ مما یخالفه . وإذا أحوالُ تصرَّفَتْ بها ، فإذا ورد علیها

في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتبرت له ، وَحَدَّثَتْ لَهَا أَرْحَبَهُ . طَرَبٌ ، فَإِذَا وَرَدَ عَلَيْهِ مَا يَخَالِفُهَا قَلَقَتْ وَاسْتَوْحِشَتْ .

وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه . يَرُدُّ عَلَيْهِ مِنْ حُسْنِ تَرْكِيبِهِ ، وَاعْتِدَالِ أَحْزَانِهِ ، فَإِذَا اجْتَمَعَ لِلْفَهْمِ مَعَ صِحَّةِ وَزْنِ الشَّعْرِ صِحَّةُ الْمَعْنَى ، وَعَذُوبَةُ اللَّفْظِ . فَصفاً مَسْرُوعُهُ وَمَعْقُولُهُ مِنَ الْكَدْرِ ، تَمَّ قَوْلُهُ لَهُ ، وَاشْتِمَالُهُ عَلَيْهِ ، وَإِنْ نَقَصَ جُزْءٌ مِنْ أَجْزَائِهِ الَّتِي يَعْمَلُ بِهَا ، وَهِيَ :

اعتدالُ الوزن ، وصوابُ المعنى ، وحسنُ الألفاظ ، كان إنكارُ الفهم إياه على قنرِ نقصانِ أجزائه .

ومثال ذلك الغناء المطربُ الذي يتضاعفُ له طَرَبٌ مُسْتَمْعُهُ ، الْمُتَفَهِّمُ لِمَعْنَاهِ وَلَفْظِهِ مَعَ طَيْبِ أَلْحَانِهِ ، فَأَمَّا الْمُقْتَصِرُ عَلَى طَيْبِ اللَّحْنِ مِنْهُ دُونَ مَا يَسِيْرُهُ فَنَاقِصُ الطَّرَبِ ، وَهَذِهِ حَالُ الْفَهْمِ فِيمَا يَرُدُّ عَلَيْهِ مِنَ الشَّعْرِ الْمَوْزُونِ مَفْهُومًا أَوْ مَجْهُولًا ، وَلِلْأَشْعَارِ الْحَسَنَةِ عَلَى اخْتِلَافِهَا مَوَاقِعٌ لَطِيفَةٌ عِنْدَ الْفَهْمِ لِاتِّحَادِ كَيْفِيَّتِهَا ، كَمَوَاقِعِ الطَّعُومِ الْمُرَكَّبَةِ الْحَفِيَّةِ التَّرْكِيبِ اللَّذِيذَةِ الْمَذَاقِ ، وَكَالْأَرْيَاحِ الْفَائِحَةِ الْمُخْتَلِفَةِ الطَّيْبِ وَالسِّيمِ ، وَكَالْقَوْشِ الْمَلَوْنَةِ التَّقَاسِيمِ وَالْأَصْبَاغِ ، وَكَالْإِقَاعِ الْمَطْرَبِ الْمُخْتَلِفِ التَّأْلِيفِ ، وَكَالْمَلَأْسِ اللَّذِيذَةِ الشَّهِيَّةِ الْحَسَنِ ، فَهِيَ ثَلَاثُهُ إِذَا وَرَدَتْ عَلَيْهِ — أَعْنَى الْأَشْعَارِ الْحَسَنَةِ لِلْفَهْمِ — فَيَلْتَذُّهَا وَيَقْلِبُهَا ، وَيَرْتَشِفُهَا كَارْتِشَافِ الصُّدْيَانِ لِلْبَارِدِ الزَّلَالِ ، لِأَنَّ الْحِكْمَةَ غَدَاءَ الرُّوحِ ، فَأَنْجِعِ الْأَعْزِيَّةَ أَلْفَافَهَا ، وَقَدْ قَالَ السَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : « إِنَّ مِنَ الشَّعْرِ حِكْمَةً » ، وَقَالَ عَلَيْهِ السَّلَامُ : « مَا حَرَجَ مِنَ الْقَلْبِ وَقَعَ (فِي) الْقَلْبِ ، وَمَا حَرَجَ مِنَ اللِّسَانِ لَمْ يَتَّعِدِ الْآذَانُ » فَإِذَا صَدَّقَ وَرَوَدَ الْقَوْلُ نَثْرًا وَنَظْمًا أَثْلَجَ صَدْرُهُ ، وَقَالَ بَعْضُ الْفَلَّاسِفَةِ : « إِنْ لِلْفَنِّ كَلِمَاتٌ رُوحَانِيَّةٌ مِنْ جِنْسِ ذَاتِهَا » وَحَمَلَ ذَلِكَ بَرَهَانًا عَلَى نَفْعِ الرُّقَى وَنَجْعِهَا فِيمَا تَسْتَعْمَلُ لَهُ .

فَإِذَا وَرَدَ عَلَيْكَ الشَّعْرُ اللَّطِيفُ الْمَعْنَى ، الْخَلَوُ اللَّفْظُ ، التَّامُّ الْبَيَانُ ، الْمَعْتَدِلُ الْوِزْنُ ، مَازَجُ الرُّوحِ ، وَلَاءُ الْفَهْمِ ، وَكَانَ أَنْفَدَ مِنْ نَفْثِ السَّحْرِ ، وَأَخْفَى دِيْبًا مِنَ الرُّقَى ، وَأَشَدَّ إِطْرَافًا مِنَ الْعَنَاءِ ، فَسَلِّ السَّخَائِمَ ، وَحَلِّ الْعَقْدَ ، وَسَخِّ الشَّحِيحَ . وَشَحَّ الْجَبَانَ ، وَكَانَ كَالْخَمْرِ فِي لَطْفِ دِيْبِهِ وَإِلْهَائِهِ ، وَهَرَّةً وَإِثَارَتِهِ ، وَقَدْ قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : « إِنْ مِنَ الْبَيَانِ لِسَحْرًا » [

[علة أخرى]

[ولحسن الشعر ؛ وقبول الفهم إياه علة أخرى ، وهى موافقته للحال التى يعدّ معاه لها ، كالمديح فى حال المفارقة ، وحضور مَنْ يُكَبِّثُ بإنشاده من الأعداء ، وَمَنْ يُسَرِّ به من الأولياء ، وكالهجاء فى حال مباراة المهاجى والحط منه ، حيث ينكبي فيه استماعه له ، وكالمراثى فى حال جزع المصاب ، وتذكر مياقب المفقود عند تأنيه ، والتعزية عنه ، وكالاعتذار والتنصل من الذنب ، عند سَلِّ سَجِيْمَةِ المجبى عليه ، المعنر إليه ، وكالتحريض على القتال عند انتقاء الأقران وطلب المعالة ، وكالفرل والنسيب عند شكوى العاشق ، واهتياج شوقه وحينه إلى مَنْ يهواه .]

[صدق العبارة]

فإذا وافقت هذه الحالات ، تضاعف حسنُ موقعها عند مستمعها ، لاسيما إذا أيدت بما يذهبُ القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المختلجة فيها ، والتصريح بما كان يُكْتَمُ منها ، والإعتراف بالحق فى جميعها .

والشعر هو مَا لَمْ يَغْرَى من معنى بديع لم يَعْرِ من حُسْن الديباجة ، وما خالف هذا فليس بشعر ، ومن أحسن المعانى والحكايات فى الشعر وأشدّها استفزازاً مَنْ يسمعها الانتداءً بذكر ما يعلم السامع له إلى أَى معنى يُساقُ القول فيه قبل استتمامه ، وقَبْلَ توسُّطِ العبارة عنه ، والتعريض الخفى الذى يَكُونُ بخفائه أُلْبَغَ فى معاه من التصريح الظاهر الذى لا سترَ دونه .

فموقع هذين عند المهتم كموقع الشرى عند صاحبها ، لثقة الفهم بخلاوة ما يردُّ عنه من معناهما [١]

(١) أول ما يكتشف عنه هذا النص لأن طباطبا هو مصطلح « الفهم الناقد » أو « الفهم الناقد » الذى يوحى خصوصية النقد ، وخصوصية النقد ، وإن هؤلاء وحدهم هم الحديرون بالنظر فى الشعر ، واحكم عليه ، والفهم الناقد أو النقد لا تتأتى إلا إذا كان وليد الثقافة والدرية والمراب والطلع .

وليس فى هذا حديد يضاف إلى ابن ضاصا ، لأننا رأينا من قبل كيف تبلور هذا المعنى عند صاحب الموازنة ، وصاحب النونية ، وكل ما فعله ابن طباطبا أنه وضع

١ - « الفهم الناقد » الذى يوحى خصوصية النقد ، وخصوصية النقد ، وإن هؤلاء وحدهم هم الحديرون بالنظر فى الشعر ، واحكم عليه ، والفهم الناقد أو النقد لا تتأتى إلا إذا كان وليد الثقافة والدرية والمراب والطلع .

تلك الفكرة النقدية التي أطنب في شرحها كل من الآمدى والقاصى الحرحانى وضعا محددا دقيقا فى هيئة مصطلح ، فأصبحت مقتنه لانتاحتاح إلى سسط أو تطويل .

واهتزاز « الفهم الباقى » للشعر الحس الذى يرد عليه ، وتكرهه لما ينفيه هى نفس فكرة القبول والطلاوة ، والرونق والحلاوة ، عد الحرحانى ، وهى فى الوقت نفسه ماى الشعر من روح الشعر ، عد الآمدى .

وليس معنى ذلك أن «ابن طباطبا» كان عالمة على صاحبيه فى فكرة الفهم الثاقب أو الباقى ، فى كفيه أنه خرج من إفادته منهما بتحديد مصطلح نقدى يحمل كل ماأثاراه من دلالات مستفيضه حول هذا المعنى ، وأنه دلال بذلك على تطور الفكرة ، واستمراريتها ، وأنه ألقى حاسة الفهم الناقد ببقية الحواس الخمس ، فجعل منها طبيعة خاصة يتميز بها النقاد وحدهم ، وحدد مجال كل حاسة تحديدا علميا دقيقا ، يستمد قوة إحساسه من الذوق .

ووروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لامضادة معها ، ومعنى ذلك ستنى من التوضيح أن هذه الحواس التى تستجيب لمظاهر الجمال ، وتنفعل بها ، وتسرر معها بالأهتزاز والأرتياح ، ليست على إطلاقها ، وإنما هى حواس هؤلاء الذين يتميزون بالفهم الثاقب ، أو الفهم الناقد ، ومن هنا صبح أن تلحق حاسة الفهم ببقية الحواس الحسدية ، فالعين تألف المنظر الحميل ، وتستريح إليه ، وتتأذى بالمنظر الخبيث ، وتطبق أحاسها ، والأنف يتتبع بالمشم العليب ، والرائحة النفاذة ، والعقب المريح ، ويتأذى بالمشم الخبيث ، والرائحة الكريهة المنفرة ، والفم يشعر بلذة المذاق لكل ماهو حلو رائع ، ويمج كل ماله صلة بالبشع المر من المنوعات ، والأذن تطرب للصوت المنغم الخفيض ، وتتأذى للصوت المرتفع الهائل الذى يفقد حلاوة الشغيم ، ولذة الموسيقى ، واليد تستريح للملمس اللين الناعم ، وتتأذى للملمس الحش المؤدى .

وتجىء بعد ذلك حاسة الفهم التى تأنس من الكلام بالعدل الصواب ، الحق ، والجائز المعروف المألوف ، وتستوحش من الكلام الجائر ، والخطأ الباطل ، والحال المجهول المسكر ، وتنفرد منه ، وتصدا له .

وهذه الحواس الست فى حقيقة أمرها نفسية ، تستمد طاقة الإحساس من النفس ، فمركزها واحد ، ومن هنا يصح أن تتبادل الإحساس فيما بينهما .

ولسنا نحمل مادته إليه « اس ضا ص » أكثر مما يحسن ، فالرجل قد كشف عن مجال كل حاسة في استقبال الخس والتسيح ، وألقى حاسة الفهم بقية الحواس الحسدية ، تقريبا لها إلى الأفهام ، وتأكيدها حقيقتها الشعورية في مجال النقد الأدبي ، وهذا قدر رائع وقف عنده « اس طاطا » في انقراض الرابع المحرر ، لتتولد منه طاقة نقدية جديدة في العصور المتتالية .

يسمىها النقاد المعاصرون « ترانس الحواس » « أى وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشعومات أنغاما ، وتصبح المراتبات عاطرة وذلك أن اللغة — في أصلها — رموز اصطلاح عليها ، لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة ، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد ، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو قريب مما هو — وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة ، وفي هذا النقل يتحد العالم الخارجى من بعض خواصه الموهودة ، ليصير فكرة أو شعورا ، وذلك أن العالم الحسى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل ^(١) »

والكلام الذى يقبله « الفهم الناقد » عند ابن طاطا هو ذلك الكلام الذى يتصف بالصفات التالية : شعرا أو نثرا

١ — أن يكون منظوما ، أى متسق ، تتناسق فيه الكلمات في النظم ، بحيث توضع كل كلمة في موضعها الذى يسفى أن توضع فيه غير قلقلة ولا نافرة ، ولا مستكرهه . كنجبات العقد ، تتحاس كل حبة مع جارائها في الشكل والمقدار والسمع واللون والمادة ، ليحيى العقد منسجما في جميع حصائمه .

٢ — أن يكون مصفى من كدر النقى ^(٢)

٣ — أن يكون مقبوما من أود الخف والنحن ^(٣)

(١) النقد الأدبي الحديث : دكتور محمد عيسى هـ . ١١٠ - ١١٩ .

(٢) في القاموس المحظ : معنى الأثر . معنى كبرى معدي وسع وتقياً له بعد دحه مادد ، أو حجر عه ، وبه يفتن إحكامه ، ومعنى في المنظر كبرى من كبر حجمه . ج ٣ / ٣٧٠ ط ٢ مقيس النالى الخلى

(٣) قديم الكلام : أى غلته . غير شدة . ١٧٠ . وقد ترجم بأود أودا : ادع . السابق . ج ٢٨٤ .

(ب) والإيقاع في الشعر الموزون ، وإسحاح أحواله واتساقها هو ما يفترب
الشيء ، فإذا كان وزن الشعر ، ومعه صحيحا ، ولغظه عذبا ، رائقا ، تم قبول
الشيء له ، واسمائه عليه ، وإن نقص جزء من هذه الأجزاء ، كان إيكار الشيء إياه
على قار نقصا . أحزانه .

ويربط ابن طباطبا هذه المتعة النفسية بالعاء المطرب الذي يتضاعف له طرب
مستعده ، المتفهم لمعناه ولغظه مع أطيب أخانه ، فأما من يقتصر على طيب اللحن
منه دون معناه ولغظه فاقص الطرب .

« فهو يشبه حال الفهم أمام الشعر بخال من يستمع إلى الغناء ، فالمستمع الذي
يفهم المعنى واللفظ مع اللحن أكثر طربا من المستمع الذي يقتصر على طيب اللحن
وحده » (١)

والأشعار الحسنة عند ابن طباطبا على اختلاف فنونها وأغراضها لها مواقع لطيفة
لا تتحد كقيمتها ، وهو هنا يلتقي بصاحبه ابن سلام والآمدى .

فالشعر عند ابن سلام كالسراء والشجاعة والجمال لا ينتهى منه إلى غاية ، وعلماء
الشعر هم أولئك - يدركون كنه الأساليب ، ودقيق الفوارق بينها ، بلا صفة
ينتهى إليها .

والآمدى يقف عند حكاية اسحق الموصلى حين قال له المعتصم : أخبرنى عن
معرفة النغم ، وبينها لى ، فيجيبه : إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها
الصفة .

ولكن ابن طباطبا يزيد القضية جلاء ووضوحا في عقد صلات نفسية طريفة بين
أثر الشعر الحسن الذى لا تتحد كقيمته في ارتياح النفس إليه ، وبين مواقع الطعوم
المركبة ، الخفية التركيب ، اللذيذة المذاق ، والأزاييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم ،
والنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ ، والأيقاع المطرب المختلف التأليف ، والملازم
اللذيذة الشبهة الحسن ، فإذا وردت الأشعار الحسنة على الفهم ، فإنه يلتذها ،
ويقبلها ، ويرتشفها ارتشاف الصديان للماء البارد الزلال .

وهكذا يحاول ابن طباطبا « أن يضفى على عملية الحكم رمتها - الأثر المنقود ،
وأداة الناقد ، وأسباب الاستحسان أو الاستهجان - نوعا من التفصيل والسط ،

(١) تاريخ بغداد الأثرى عبد العرب - دكتور احسان - - هـ ١٤١ - ١٤٢

وأن يقرن خاصة التمييز بالنسبة للقولى بخاصة التمييز فى بقية الحواس لدى الناقد .

إن « ابن طباطبا يطور فكرته الأساسية فى رؤية الفنون ، على انها ردود أفعال حسية ، فينظر للفن على أنه عملية معقدة مركبة ، تدرك فى سياق الحس المركب المتداخل ، لا الحس البسيط الساذج ، وهو يزيد على ذلك ، فيضع الشعر فى مكانه من الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى ، ثم يضع هذه الفنون كلها تحت مقولة واحدة ، هى مقولة « الإدراك الحسى »

والشعر فى هذه المرحلة من فكر ابن طباطبا لا يشبه مجرد شيء نذوقه ، وإنما يشبه ذلك الشيء ذا المذاق المعقد المركب ، الذى غمض سر تركيبه ، وأصبح عنصر المتعة فيه نابعا من هذا التركيب ، كذلك فهو لا يشبه مجرد شيء تشمه ، وإنما يشبه مشموما متنوع الرائحة ، والشعر كذلك عنده نظير الزخارف المتداخلة ، والألحان المتنوعة ^(١) »

وهو فى الوقت نفسه يفصل فى شرائط القبول للشعر الجيد ، أو بعبارة أخرى يفصل فى العناصر التى ينبغى النظر إليها عند تقويم الشعر ، فهناك ما يتعلق بالمعنى ، وما يتعلق باللفظ ، وما يتعلق بالإيقاع .

وإن بقيت أداة الناقد ، أو حجة الاستقبال والحكم عنده واحدة ، وهذا هو الجانب الذى ركز المرزوق — ت ٤١٢ هـ — على محاولة تنميته ، فإذا كانت عناصر الإجابة ، أو وجهات النظر فى الشعر متفاوتة ، فإن من الطبيعى أن تتفاوت جهات الحكم ، أو قوى التمييز فى مقابل ذلك لدى الناقد ^(٢) »

ولعل ابن طباطبا يقصد بالكلام الحكيم ذلك الكلام الذى تنطبق عليه الشروط والصفات السابقة ، وخلاصتها إحكام النظم ، وهنا يصل الكلام إلى درجة من اللطف يمازج معها الروح ، ويستدل على ذلك بقول رسول الله صلى الله عليه وسلم : « إن من الشعر حكمة » وقوله : « ما خرج من القلب فهو إلى القلب ، وما خرج من اللسان لم يتعد الأذان » كما يستدل بقول بعض الفلاسفة « إن النفس كلمات روحانية من جنس ذاتها »

(١) نصوص من النقد العربى : دكتور محمود الربيعى : ٣٢

(٢) النقد العربى : للدكتور س. تلمة وباصى . ص ٢٢٧

ومعنى ذلك أن الصدق وحده هو الموصل الحيد بين الكلامين وتلقين
« وما دام الفهم هو منبع الشعر ومصبه ، فلا غرابة أن يجعل ابن طصا عصر
« الصدق » أهم عناصر الشعر ، وأكبر مزاياه ، لأن هذا الصدق صور للأعتدال
الجمالى فى حرم الفهم : « والفهم يأبس من الكلام بالعدل انصواب الحق
ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل » فالجمال والحق (أو الصدق)
مترادفان فى الدلالة .

فهذا الصاق يعنى السلامة التامة من « الخطأ » فى اللفظ ، و « الجور » فى
التركيب و « الطلاق » فى المعنى ، أى هو أن يتمتع الشعر بالأعتدال بين هذه
العناصر جميعا ، فإذا هو بسبب هذا الصدق شىء حميل ، لأن « ميران الصواب »
قبل ما فيه من لفظ ومعنى وتركيب .

ذلك هو الصدق فى محمله العام ، ولكنه لأنه من أن يتحقق فى الفنان نفسه ،
وفى بعض عناصر العمل الفنى ، وهذا كانت لحظة الصدق متفاوتة الدلالة لديه « (١)

(١) فهناك الصدق عن ذات النفس ، بكشف المعانى المختلجة فيها ،
والتصريح بها يكتم منها ، والأعتراف بالحق فى جميعها ، وهذا يشبه
مانسيه « الصدق الفنى » أو إحلاص الفنان فى التعبير عن تجربته
الذاتية .

(٢) وهناك صدق التحررة الأسبانية عامة ، وهذا يتمثل فى قبول الفهم
للمحكمة « لصدق القول فيها ، ومأنت به التجارب بها .

(٣) وهناك الصدق التاريخى ، وذلك يتمثل عد « اقتصاص أو حكاية كلام »

(٤) ونوع رابع من الصدق قد ندعوه « الصدق الأخلاقى » وهو مالا مدخل
فيه للكذب بنسبة الكرم إلى التحيل ، أو-نسبة الحن إلى الشجاع ، وإنما
هو نقل الحقيقة الأخلاقية على حافها ، وهذا يتبين فى المادح والمهزاء ، كما
يتبين فى غيرهما من الصنوع ، وهو موقف يذكرنا شاء عمر رضى الله عنه
على زهير ، وأنه كان يمدح الرحمن بما فيه :

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب دكتور إحسان سى ١٤٢

« ومع هذا فإن من كان قلبنا في الجاهلية الجهلاء ، وفي صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء وافتخارا ووصفا وترغيبا وترهيبا ، إلا ما قد احتدل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف — والإفراط في التشبيه ، وكان مجرى ما يوردونه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق »^(١)

« والشعراء في عصرنا — يقصد المحدثين — لم يعودوا يستطيعون هذا النوع من الصدق ، ولذلك أصبح تقدير شعرهم إنما ينصرف إلى معانيهم المبتكرة ، وألفاظهم المنظمة ، ونواذرهم الضاحكة ، والأناقة العامة التي تمازج أشعارهم دون حقائق ما يشتمل عليه المديح والهجاء وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها »^(٢)

(٥) الصدق التصويري ، أو ما يسميه ابن طباطبا « صدق التشبيه » وهو ينص عليه في غير موطن من كتابه ، فعلى الشاعر أن « يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته » وأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض ، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبا به صورة ومعنى ، وللتشابه أنحاء : منها الصورة والهيئة والمعنى والحركة واللون الصوت ، فكلما زاد عدد هذه الأنحاء في التشبيه « قوى التشبيه ، وتأكد الصدق فيه »^(٣)

ونحن نرى مارآه الدكتور إحسان عباس في أن التزام ابن طباطبا بالحقيقة كان شديد الحناية على النقد ، وأن ذلك جار على قوة الخيال والتشخيص في الشعر فهو يعيب قول المثقب العبدى على لسان ناقته .

تقول وقد درأت لها وضيئى أهذا دينه أبدا ودينى
أكل الدهر حُلَّ وارتحال أما يبقى على ولايقينى

لأن الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة ، ثم يعد من الإيحاء المشكل قول الشاعر :

(١) الساق ١٤٣ : ١٤٣ وانظر عيار الشعر ٢٢ — ٢٣

(٢) تاريخ اسعد الأدي عند العرب ، الدكتور إحسان عباس ، ١٤٣٠ ، وانظر عيار الشعر : ٢٣

(٣) تاريخ اسعد الأدي عند العرب ، ١٤٤٠ ، وانظر عيار الشعر ص ٣٠ ومبعدها .

أُرْمَتْ بكفيتها من المودج لولاك - هذا العام لم أحجج
أنت إلى مكة أخرحتني حيا ولولا أنت لم أخرج
فيذا إفراط ، لأن الإيماء لا يتحمل كل حسنة المعاني التي قالتها . (١)

(ج) والفهم الناقد عند ابن طباطبا لا يقبل إلا ما كان موافقا للحال - التي يُعَدّ معناه لها ، وهو مراعاة مقتضى الحال كما ذهب إلى ذلك المتأخرون من البلاغيين ، وينظر لهذه الموافقة نظرة موضوعية جديرة بالتقدير ، ويحدد سماتها ، ويكشف عن مضمونها ، قللمدح موافقه ، وللمهجة موافقة ، وللرثاء موافقه ، وللتحريض على القتال موافقة ، وللغزل والنسيب موافقه .

وجميع هذه الموافقات تخضع للصدق النقدي الذي سبق أن وضّحنا طريقه وألوانه عند صاحب « عيار الشعر »

فإذا تمت هذه الموافقات في حالاتها المتعددة تضاعف حسن موقعها عند مستمعها خاصة إذا كانت مؤيدة بما يجذب انقلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلفة فيها ، والتصريح بما كان يكتم منها ، والأعتراف بالحق في جميعها .

والصدق النفسى يقتضى أن يعبر الأديب عن تجربته تعبيرا صادقا ، وما لم يكن التعبير وليد تجربة إنسانية فلن يكون هناك أثر هذا الصدق النفسى الذى يكشف فيه الشاعر أو الكاتب عن خلجات وجدانه .

ومن خلال هذا المذهب لابن طباطبا يخرج شعر النفاق والمجاملة والشكسب ، وكل شعر لا يستمد حرارته ونبضه من لبيب العواطف المتوقدة .

والأعتراف بالحق في جميع هذه المواقف يؤكد لنا مناقضة ابن طباطبا لما هو ذائع عند العرب من أن أعذب الشعر أكذبه .

من هنا ندرك أن الرجل مولع بالمثل الأخلاقية عند العرب ، وأن مواقف الحياة ينبغي أن تنبئ مبنية على مفاهيم الأخلاق ، بعيدة عن الريف والكذب ، حتى يكون التعبير صورة صادقة لما في النفس .

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ١٥٥

وهو لم يكتف بذلك ، بل يلح إلحاحا شديدا على إبراز سمات هذه المثل التي تعدّ طريقا للتعبير الأدبي ، لا يحميد عنها الأديب .

(١٣)

يقول ابن طباطبا : [وأما ما وجدته في أخلاقها ، ومدحت به سواها ، وذمت من كان على ضدها فيه ، فخلال مشهورة كثيرة : منها في الخلق الجمال والبسطة ، ومنها في الخلق السخاء والشجاعة ، والحلم والحزم والعزم ، والوفاء ، والعفاف ، والبر والعقل ، والأمانة ، والقناعة ، والغيرة ، والصدق ، والصبر ، والورع ، والشكر ، والمداواة ، والعفو ، والعدل ، والإحسان ، وصلة الرحم ، وتكتم السر ، والمواناة ، وأصالة الرأي ، والأنفة ، والدهاء ، وعلو الهمة ، والتواضع ، والبيان ، والبشر ، والجلد ، والنقض والأبرام .

وما يفرع عن هذه خلال التي ذكرناها من قري الأضياف ، وإعطاء العفاة ، وحمل المغارم ، وقمع الأعداء ، وكظم الغيظ ، وفهم الأمور ، ورعاية العهد ، والفكرة في العواقب ، والجلد ، والتشمير ، وقمع الشهوات ، والإيثار على النفس ، وحفظ البودائع ، والمجازاة ، ووضع الأشياء مواضعها ، والذب عن الحرم ، واجتلاب المحبة ، والتنزه عن الكذب ، وإطراح الحرص ، وإدخال المحامد والأجر ، والأحتراز من العدو ، وسيادة العشيرة ، واجتناب الحسد ، والنكاية في الأعداء ، وبلوغ الغايات ، والاستكثار من الصدق ، والقيام بالتيه ، وكبت الحساد ، والأسراف في الخير ، واستدامة النعمة ، وإصلاح كل فاسد ، واعتقاد المنن ، واستعباد الأحرار بها ، وإيناس النافر ، والإقدام على بصيره ، وحفظ الجار .

وأضداد هذه خلال : البخل ، والجبن ، والطيش ، والجهل ، والغدر ، والأغترار ، والفساد ، والفجور ، والعقوق ، والخيانة ، والحرص ، والمهانة ، والكذب ، والهلح ، وسوء الخلق ، ولؤم الظفر ، والخور ، والإساءة ، وقطيعة الرحم ، والتبعية ، والخلاف ، والدناءة ، والغفلة ، والحسد ، والبغى ، والكبر ، والعبوس ، والأضاعة ، والقبح ، والدبامة ، والقماءة ، والأبتذال ، والخزف ، والعجز ، والعي .

ولتلك الخصال المحمودة حالات تزكدها ، وتضاعف حسنها ، وتزيد في حلاله المتمسك بها ، كما أن لأضدادها أيضا حالات تزيد في الخط من وسيم بشيء منها ،

ونسب إلى استشعار مذمومها ، والتمسك بفاضحها ، كالجلود في حال العسر ، موقعه فوق موقعه في حال الجدة ، وفي حال الصحو أحمد منه في حال السكر ، كما أن البخل من الوافر القادر أشنع منه من المضطر . العاجز ، والعفو في حال المقدرة أجل موقعاً منه في حال العجز ، والشحاعة في حال مبارزة الأقران أحمد منها في حال الإحراج ، ووقوع الضرورة ، والعفة في حال اعتراض الشهوات والتمسك من الهوى أفضل منها في حال فقدان اللذات ، واليأس من نيلها ، والقتاعة في حال تبرج الدنيا ومطامعها أحسن منها في حال اليأس ، وانقطاع الرجاء منها .

وعلى هذا التمثيل جميعُ الحِصَالِ التي ذكرناها ، فاستعملت العرب هذه الخلال وأضدادها ، ووصفت بها في حالّي المدح والضحاء ، جمع وصف ما يستعد به لها ، ونهياً لاستعماله فيها ، وشعبت منها فنونا من القول ، وضروباً من الأمثال ، وصنفاً من التشبيهات ستحدها على تفننها ، واختلاف وجوهها في الاختيار الذي جمعناه ، فتسلك في ذلك مناهجهم ، وتتخذى على متاهم إن شاء الله تعالى [(١)]

وهكذا نرى — من خلال هذا النص — كيف يتمسك ابن طباطبا بكل ماهو أخلاق ، فوقف يخصى صفات الفضائل ، ويعدد طرقها ، كما يخصى صفات الرذائل ، ويعدد طرقها ، ويذكر للخصال خمودة حالات تؤكددها ، وتضاعف حسها ، وتزيد في حلاله المتمسك بها ، ويذكر لأضدادها حالات تزيد في الخط بمن وصف بتيئ منها ، ونسب إلى مذمومها ، وتمسك بفاضحها .

هذه الصفات استمدتها الرجل من البيئة العربية ، والحياة الإسلامية ، ووجد الأتصاف بها مدعاه للمدح ، والتجرد عنها مدعاة للهزاء ، وحدد بواسطتها طرق المعنونات الشعرية ، وضروب الأمثال ، وصنوف التشبيهات .

وهي في جميعها تخضع إلى الصدق والحق . وتنسب إلى مراعاة مقتضيات الأحوال على اختلافها وتعدددها .

لقد « ردّ ابن طباطبا عيار الشعر — فضلاً عن اعتدال عاصره — إلى موافقته للحال التي نظم من أحلها » ، وفيهم هذه الحال فيما أخلاقياً مباشراً ، وبذلك عارض التصور الذي رأى في الشعر بعض التبرّ تكبده الغاية الأخلاقية للشعر ، وذلك

(١) م. الشعر ٢٥ — ٢٧

عن طريق ربط الجيد من الشعر بتصوير المثل الأخلاقية التي امتدحها العرب ، والتي ثبتها الإسلام ، وأهم قيمة أخلاقية يمكن التأكيد عليها — في ضوء هذا التكييف — هي قيمة الصدق والصدق يعنى الصحة والأستقامة في القول والفعل ، كما يعنى مطابقة القول للواقع ، والاحبار عما كان ، وهو باعتباره صفة للشعر الجيد أكثر المصطلحات وضوحا في كتاب ابن طباطبا ، لايدابيه في وضوحه وتكراره مصطلح آخر .

إن الصدق حاصية أساسية من خصائص الشعر القديم ، لأن ذلك انشعر بنى على القصد ، إلا ما احتل فيه الكذب في حكم الشاعر ، كالإعراق في الوصف ، والإفراط في التشبيه ، وإذا كان الصدق — من هذه الناحية — يعكس قيمة أصيلة في الحياة القديمة التي تقوم على « التزه عن الكذب والأستتار من الصدق ، والقيام بالحجة ، فإنه يعكس قيمة أصيلة داخل سلم القيم الاسلامى ، على نحو ما يتجلى في قول الرسول صلى الله عليه وسلم « ماخرج من القلب وقع في القلب ، وماخرج من اللسان لم يتعد الآذان »^(١)

وهكذا يصوغ ابن طباطبا فكرته النقدية من واقع المجتمع العربى والإسلامى ، صياغة محددة بإطار الصدق ونحن لا نفهم الصدق هنا فهما خاصا باعتبار أنه بقيض الكذب ، ونقف عند هذا المدلول وحده ، ولكننا نعتد بالصدق ، ليشمل ألوانه المتعددة ، من الصدق عن ذات النفس ، وصدق التجارب الانسانية ، والصدق التاريخى ، والصدق الأخلاقى ، والصدق التصويرى ، أو ما سماه ابن طباطبا صدق التشبيه ، كما نجد ظاهرة جديدة بالتسجيل في كتاب « عيار الشعر » وهى أنه يلج إلحاحا شديدا حول سنن العرب وتقاليدها في التعبير ، مما يعكس أصداء نظرية نقدية تعلل من شأن الالتزام لهذه السنن ، وتلك التقاليد .

ومن ثم فهو يذكر أمثلة للأشعار المحكمة الرصف ، المستوفاه المعانى ، السلسلة الألفاظ ، الحسنة الديباجة ، كما يذكر أمثلة لأضدادها ، وينته على الخلل الواقع فيها ، ويذكر التي قد زادت قرينة قائلها فيها على عقولهم ، والأبيات التي أغرق قائلوها فيما ظهروا من المعانى ، والأبيات التي قصرُوا فيها عن الغايات التي حروا إليها في

(١) مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدى ؛ دكتور حابر عصفور . دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ص

الفنون التي وصفوها ، والتوافي القلقة في مواضعها ، والقرائن المتمكنة في مواقعها ، والألفاظ المستكرمة ، النافرة ، الشائنة ، للمعاني التي اشتملت عليها ، والمعاني المستزلة الشائنة للألفاظ المشغولة بها ، والأسات الرائقة سماعا ، الواهية تحصيلًا ، والأبيات القبيحة نسجا وعبارة ، العجيبة معنى وحكمة وإصابة^(١)

ويطرب اطنابا شديدا في ذكر النماذج والأمثلة التي تكشف عن وجه طريقته النقدية التعميرية ، وتجلّي قسماتها الفنية .

فهناك أمثلة لسنن العرب المستعملة بينها ، والتي لا تفهم بمعانيها إلا سماعا ، كإمساك العرب عن بكاء قتلها حتى تطب بثأرها ، فإذا أدركته بكت حيثذ قتلها مثل :

من كان مسرورا بمقتل مالك فليأت نسوتنا بوجه نهار^(٢)
يجد النساء حواسرا يندبنة يلصمن أوجههن بالأسحار
قد كن يكنن الوجوه تسترا فالآن حين برزن للنظار

يقول : من كان مسرورا بمقتل مالك ، فليستد بكاء نساتنا وندبهن إياه على أنا قد أخذنا بثأرنا وقتلنا قاتله .

ومثل كيهم — إذا أصاب إبلهم العر وانخرِب — السليم منا ليذهب العر عن السقيم وفي ذلك يقول النابغة :

يكلفني ذب أمرى وتركته كذى العر يكوى غيره وهو راتع

ومثل حكمهم إذا أحب الرجل منهم امرأة وأجته ، فإذا هو لم يشق برقعها ، وإذا هي لم تشق رداءه ، فسد حبهما ، وإذا فعلاه دام أمرهما ، وفي ذلك يقول عد بنى الحسحاس سحيم :

فكم قد شققنا من رداء مخبر ومن برقع عن طفلة غير عانس
إذا شق بُرد شق بالبد مثله دوايك حتى كلنا غير لابس

(١) عيار السعد ٤٧

(٢) الأبيات لسبع بن رباب بن عبد الله بن سفيان بن قريظ بن مسي عن أمات لؤيها أم سيدة بن القافض
انظر هامش ٤٧ من عيار السعد للمحقق الجليل

وكتعليق الحلي والجلال على السليم ليفيق ، وفي ذلك يقول السابعة :
يسهّد من ليل التمام سليمها حلّ النساء في يديه قلع
ويقول رجل من عذره :

كأني سليم ناله كلّ حية ترى حوله حلّ النساء موضعا
وكفقتهم عين الفحل إذا بلغت إبل احدهم ألفا ، فإن زادت عن الألف فقاوا
العين الأخرى ، يقولون : إن ذلك يدفع عنها الغارة والعين ، وفي ذلك يقول قائلهم
يشكر ربه على ما وهب له :
وهبتها وأنت ذو أمتان يفتأ منها أعين البعران
وكسقيهم العاشق الماء على خرزة تسمى السلوان ، فيسلو ، وفي ذلك يقول
القائل :

بأيت أن لقلبي من يعلّله أو ساقيا فسقاه اليوم سلوانا
ويقول آخر :
تربت على سلوانه ماء مُزّنة فلا وجد العيش يأمي ما أسلو^(١)
ويمثل للأبيات المستكرهة الألفاظ ، القبيحة العبارة ، التي يجب الاحتراز من
متلها ، يقول الأعشى :
أوفى الطوف حفت على الردى وكم من ردّ أهله لم يرم

يريد : لم يرم أهله .

وكقول الراعي :

فلما أتاها حبترّ بسلاحه مضى غير مبهور ومنصله انتضى
يريد : وانتضى منصله .

وكقول عروة بن اذنيه :

واسق العدو بكأسه واعلم له بالغيب أن قد كان قبل سقاها
واجز الكرامة من ترى أن لوله يوما بذلت كرامة لجناها

(١) عيار الشعر : ٤٧ — ٤٩ وأقرأ لاس طاطا كثيرا من النماذج على هذا الموال حتى ص ٥٥

فقله في البيت الأول : « وأعلم له بالغيب » كلام غث ، « وله » رديئة الموقع ،
شعة المسمع ، والبيت الثاني كان محرجه أن يقول : واجز الكرامة من ترى أن لو
بذلت له يوما كرامة لجزاها^(١)

ويعلق على بيت الفرزدق المشهور :
وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حتى أبوه يقاربه
بأن هذا من الكلام الغث ، المستكر ، العلق ، فلا تجعل هذا حجة ،
ولتجنب ما أشبهه .

والذي يحتمل فيه بعض هذا إذا ورد في شعر هو ما يضطر إليه الشاعر عند
اقتصاص خبر أو حكاية كلام إن أزيل عن جهته لم يجز ، ولم يكن صادقا ، ولا يكون
للشاعر معه اختيار ، لأن الكلام يملكه حينئذ فيحتاج إلى اتباعه والأنقياد له ، فأما
ما يمكن الشاعر فيه من تصريف القول ، وتهذيب الألفاظ واختصارها وتسهيل
مخرجها ، فلا عذر له عند الأتيان بمثل ماساقه من الأمثلة .^(٢)

فأما الآيات التي أغرق قائلوها في معانيها فكقول النابغة الجعدي :
بلغنا السماء نجدة وتكرما وإننا لنرجو فوق ذلك مظهرا
وكقول زهير :

أو كان يقعد فوق الشمس من كرم قوم بأولهم - أو محدهم قعدوا
وكقول النابغة :

وإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المتأني عنك واسع
حطاطيف حجن في حبال متينه ثمذ بها أيد إليك نوازع

- وإنما قال : كالليل الذي هو مدركي « ولم يقل : كالصبح ، لأنه وصفه في حال
سخطه ، فشبهه بالليل وهو له ، فهي كلمة جامعة لمعان كثيرة ويذكر قول زهير :

سنت بكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولا لا أبالك يسأم
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب - ثمة ومن تخطيء يعمر فيهم
ومن لا يصانع في أمور كثيرة يفسر - بأنياب ويوطأ بمنسم

(١) البيت . ٥٥ وما بعدها

(٢) البيت . ٥٨

وأعلمُ ما في اليوم والأمر قبله
ومن يجعلُ المعروف من دون عرضه
ومن يكُ ذا فضل فيخلُ بفضلَه
ومن يوف لا يذمُّ ومن يفض قلبه
ومن لا يزد عن حوضه بسلاحه
ومن يَغْتَرِبَ يَحْسَبُ عدواً صديقه
ولكنني عن علم ما في غير عم
يقرُّه ومن لا يتق الشَّم يشتم
على قومه يستعن عنه ويدم
إلى مطمئن البر لا يحمم
يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم
ومن لا يكرم نفسه لا يكرم

ويصفه بأنه من الأشعار المحكمة المثقنة المستوفاة المعاني ، الحسنة الرصف ،
السلسة الألفاظ ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما ، فلا استكراه في
قوافيها ، ولا تكلف في معانيها .

وبعد أن يذكر كثيرا من النماذج الشعرية الرائقة التي يستدل بها على مذهبه النقدي
في التعبير يقول : « فهذه الأشعار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين أصحاب
الدائع والمعاني اللطيفة الدقيقة تجب روايتها والتكثير لحفظها » (١)

ومن الأشعار الغثة الألفاظ ، الباردة المعاني ، المتكلفة النسيج ، القلقة القوافي ،
المضادة للأشعار ، يذكر قول الأعشى :

. بانث سعاد وأمسي حبلها انقطعا . واحتلت العمر فالجديني فالفرعا .

ويذهب إلى أنه لا يسلم منها خمس أبيات ، ويسجلها كلها ، وهي ستة وسبعون
بيتا ، ليوقف على التكلف الظاهر فيها . (٢)

وينقلها عنه صاحب الموشح ، ولكنه يكتفي ببعض اجزائها ، وبما علق به ابن
طباطبا عليها ، والأبيات الخمسة أو الستة التي سلمت من هذه القصيدة للأعشى هي :

تقول بنتي وقد قرئت مرتحلا
بذات لوث عفونة إذا عثرت
بأكلب كسراء النبل ضارية
يا هود إنك من قوم أولى حسبي
يارب جنب ألى الإنلاف والوجعا
فاللعن أدنى لها من أن أقول لها
تري من القذ في أعناقها قطعاً
لا يفشلون إذا ما أنسوا فرعاً

(١) السابق ٦١ وما بعدها

(٢) السابق ٨٣ وما بعدها

أَغْرَ أُنْلَجُ يُسْتَسْقَى الْعُمَامُ بِهِ لَوْ قَارَعَ السَّارَ عَنْ أَحْسَابِهِمْ قَرَعًا
لَا يَرْقَعُ السَّاسَ مَا أَوْهَى وَإِنْ جَهِدُوا ضَلَّ الْحَيَاةَ ، وَلَا يَوْهُونَ مَارِقَعًا^(١)

ويعلق عليها بأن فيها خللا ظاهرا ، ولكنها بالإضافة إلى سائر أبيات نفية ، بعيدة عن التكلف ، والذي يوحى نسج الشعر أن يقول : يارب حُبْ أَيْ الْأَتْلَافِ وَالْأَوْجَاعِ ، أَوْ التَّلَفِ وَالْوَجَعِ .^(٢)

ونقل صاحب الموشح هذا التعليق بعينه ، ونقول : إن الأعشى لم يقصد في كلمة « الأتلاف إلى الجمع ، ليسلم إلى ابن طباطبا تعليقه في وجوب الأتلاف بين الأتلاف والأوجاع » أو « التلَف والوجع » ، ولكنه قصد إلى أن تكون الكلمة مصدرا — إتلاف مصدر أتلف — وحينئذ نجى كلمة إتلاف — المصدر — منسجما مع كلمة « الوجع » وهي مصدر أيضا ويمثل ابن طباطبا للشعر الصفر الذي لا كدر فيه بقول أحمد بن أبي طاهر :

إِذَا أَبُو أَحْمَدٍ حَدَثَ لَنَا يَدَهُ	فَمُ يُحْمَدُ الْأَجُودَانِ الْبَحْرَ وَالْمَطَرُ
وَإِنْ أَضَاءَ لَنَا نَوْرٌ بِغُرْتِهِ	تَضَاءَلُ الْأَنْوَارُ الشَّمْسَ وَالْقَمَرُ
وَإِنْ مَضَى رَأْيُهُ أَوْجَدَ عَزَمَتُهُ	تَأْخَرُ الْمَاضِيَانِ السِّيفَ وَالْقَدَرُ
مَنْ لَمْ يَكُنْ حَذِرًا مِنْ حَدِّ سَطَوْتِهِ	فَمُ يَذَرُ مَا لَمْزَعَجَانِ الْخَرْفَ وَالْحَذَرُ
حُلَّتْ إِذَا أَنْتَ لَمْ تَبْعَثْ مَرَارَتَهُ	فَإِنَّ أَمْرَ فَحَلَّتْ عَنْده الصَّبَرُ
سَهْلُ الْخَلَائِقِ إِلَّا أَنَّهُ خَشِنٌ	نَيْنُ الْمَهْرَةِ إِلَّا أَنَّهُ حَجَرُ
لَا حِيَةَ ذَكَرٌ فِي مِثْلِ صَوْلَتِهِ	إِنْ صَالَ يَوْمًا وَلَا الصَّمْصَامُ الذِّكْرُ
إِذَا الرِّجَالُ طَفَعُوا أَوْ إِذْ هَمُّ وَعَدُوا	بِالْأَمْرِ رُدُّ عَلَيْهِ الْأَمْرُ وَالنَّظَرُ
الْجُودُ مِنْهُ عِيَاثٌ لِأَرْيَابٍ بِهِ	إِذَا جُودٌ كُلِّ جَوَادٍ عَنْده نَحْبُ ^(٣)

ونحن لانرى في هذا الشعر إلا تكلما واضحا ، وصنعة ممقوته لا نعمل شيئا من صفاء القرينة ، ولا من رقة الوجدان ، ولا من تصديق التعبيرى أو الصدق النفسى ، الذى جعل منه ابن طباطبا مصطلحا نقديا يقيس به لغة الشاعر والأحاسيس ،

(١) ليرث قية ، وعديرة : العول ، ولها : دعاء للعائر — يقوم ويسلم : - عيار الشعر : هامش ٨٤

(٢) السابق . ٨٩

(٣) السابق . ٩٠

ويكفي أن تنظر إلى العمل المستكرة ، في تتابع هذه المثنيات : الأحودان —
الأوران — الماصيان — المزحاح .

وتتابع هذه المثنيات لم ينجى بشكل عموي ، وإنما قد وقف الشاعر ، لينحته
نحتا ، وبصنعه صناعة ، فجاء مبالغة ممقوته لم تصدق مع النفس ولا مع الحس ، ولم
تنطبق مع مااستشهد به صاحب عيار الشعر على ضرورة مصطلح الصدق بأن
ماخرج من القلب ، وقع في القلب ، وماأخرج من اللسان لم يتعد الآدان .

ومهما يكن من شيء فاختيار ابن طباطبا لهذه الأبيات كمودج للشعر الصفو
الذي لاكدر فيه لايفسد قضية الرجل ، ولايخل بمذهبه النقدي التعبيري .

ويدو أنه قد أراد بتمسكه بالتماذج الشعرية الفائقة للعرب القدماء أن يؤكد نوع
العرب في الشعر ، وأنهم اصحاب مذهب وطريقة ينبغي ألا يحد عنها أحفادهم
كلية ، وأن تلك الطريقة هي القاعدة المتمكنة التي يقف عليها الأجيال ، جيلا بعد
جيل ، لتظل السليقة الشعرية ، والطبع المبدع سمة من سمات العرب ، وغاية من
غاياتهم النبيلة التي يعتزون بها عبر الزمان والمكان .

ومن جهة ثانية نرى في الدعوة إلى الالتزام بتلك الطريقة شيئا من التحكم الذي
يعوق حركة الموهبة ، ويحد من سلطان الخيال ، وهو أبلغ مايكون في رسم صور
شعرية حديدة ، تتلاءم وتطور الحياة ، وتجدد المجتمع .

ومهما يكن من أمر ، فالفهم الناقد ، والصدق بانواعه المختلفة ، والمواقفات التي
تخضع هذا الصدق ، والولوع بالمثل الأخلاقية ، والتماذج الإنسانية عند العرب ،
كلها سمات فنية تُبلور نظرة ابن طباطبا النقدية ، وتقفه علما متميزا في ساحة النقد
الأدبي .

ويذهب الدكتور جابر عصفور على انه في ضوء فهم ابن طباطبا للشعر ، من
حيث عايته أو مهمته ، يصبح للقصيد مجموعة من الآثار تحدثها في الملتقى ، أهمها
تغيير سلوك المتلقى نحو الأفضل ، ومن هنا يمكن للشعر أن يكون أنفذ من نفث
السحر ، فيسل السخائم ، ويحلل العقد ، ويسخي الشحيح ، ويشجع الجبان ،
ويكون كالخمر في لطف ديبه وإلهته وهزه وإثارته ، ومدأ تأثير الشعر على سلوك
المتلقى مدأ استقر في القرن الرابع الهجري مرتبطا بفهم أشمل عن أثر أنواع الفن
المختلفة في السلوك ، مما فيها الشعر والغناء والرسم وغيره وتحدد فهم هذا التأثير في

صوت ثلاثية الإدراك والرُوع والسلوك . معنى أن أنواع الفن المختلفة تحدث حالة من الإدراك ، تؤدي إلى رُوع يعقبه سلوك ^(١)

ويذهب أيضا إلى إنه علينا أن نلاحظ أن قدرة الشعر على تعبير سلوك المتلقى لا يمكن أن تتم دون حالة إدراكية متحمية يعرضها الشعر على المتلقى ، والألفتات إلى هذا السعد يعنى ضرورة الالتفات إلى ما يمكن أن يسميه بلعه عصرنا الجانب المعرفي للشعر ، على أساس أن هذا الجانب هو الأخر في عملية التغير السلوكي المرحوة من تلقى القصيدة .

وإذا بحثنا عن فهم ابن طباطبا لهذا الجانب لاحظنا أنه يقترب اقترابا لافتا من قدرة القصيدة على الكشف عما في داخل صاحبها ، وبالتالي الكشف عما في داخل الآخرين ، ولأنك أن إلحاحه على مفهوم الصدق اقرب به من هذا الجانب ، فالصدق يعنى — ضمن مايعنى — إخلاص الشاعر في التعبير عما في داخله ، وإبرازه في القصيدة ، ومن هذه الزاوية يحقق شعر للمتلقى أثرا معرفيا لاسيلا إلى تجاهله ^(٢)

وإذا كانت القصيدة قادرة على الكشف عما في داخل نفس صاحبها ، وبالتالي قدره على الكشف عما في داخل نفوس الآخرين ، فمعنى ذلك أن الشاعر مقتدر على التعبير عن تجربته النفسية والإنسانية التي هي قاسم مشترك بين كثير من تجارب الآخرين ، وحين يعبر الشاعر عن ذات نفسه من خلال ملكاته ومواهبه ، فإن في الوقت نفسه يعبر عن آلاف التجارب المشتركة التي لم يستطع أصحابها التعبير عنها ، من هنا يصح لنا أن نقول : إن الشعراء والأدباء هم وحدهم الذين يقدرُونَ على صياغة الحياة بما فيها من تجارب ومواقف يشترك فيها المتلقى مع الشاعر أو الأديب ، مهما اختلفت الآثار التعبيرية التي تنتج عن انعطاف والمساخر المتعددة ، والمذاهب المختلفة .

« إذا كان صوت كل إنسان يختلف عن صوت أخيه ، حيث تستطيع أن تميز صوت من تعرف من الناس دون أن تراه ، حتى ولو جاءك صوته من سلف حدار ، أو من وراء حجاب ، وإذا كانت بصمة الرجل تختلف عن بصمة أخيه أو انه أو

(١) مفهوم الشعر دراسة في التراث السدي ٦٧ — ٦٨

(٢) المرجع السابق : ٦٩

دويه وتنايز كل بصمة عن الأخرى مما تحمل من صفات تحقق لها الفردية والأصالة وكذلك يختلف الأثر الفني من أديب إلى آخر ، ولا يشابه ، طالما كنا مؤمنين بالحقيقة التي تفرق بين الإنتاج الفني عامة ، والأدب خاصة ، وبين الإنتاج الآلى ، إن الأثر الفني هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخص بعيه ، أو هو صدى لأنفعال إنسان ما بتحرية ما ، ومحاولة التعبير عنها ، بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر كان الصدى مختلفا ، والتفاعل متباينا ، والنتيجة حلقا آخر .

من أجل ذلك قال « شوبهاور » : « الأسلوب هو تقاطيع الوجه وملاحظه ، وهو أكثر صدقا ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه ، ومحاكاة الكاتب لأسلوب غيره أشبه بارتداء قناع ، وهو أمر لا يلبث أن يثير التفرقز والنفور ، لأنه موات لحياته فيه ، حتى إن أكثر الوجوه قبحا هو أحمل من الوجه المقتنع مادام فيه ريق من حياة » (١) فمصطلح الصدق الذى أثاره ابن طباطبا وألح عليه إلحاحا شديدا هو الذى يكشف عن شخصية الأديب من خلال أسلوبه ، ويحدد قسماته وسماته النفسية والاجتماعية والفنية ، كما أنه يكشف عن البعد التاريخي لهذه الشخصية .

« إن الصدق فى الحقيقة الفنية مرده إلى مدى ما يكون من توائم واستجابة بين التجربة التي تتضمنها قطعة من الأدب ، وبين ما حدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل ، أو ممكنة الوقوع ، أو كما يقول « ألدوس هكسلى » « عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة فى يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية ، أو مانسبه بتجاربنا الممكنة ، فإننا نقول دون شك : هذه القطعة من الأدب صادقة ومعنى هذا أننا نقبل القضايا فى الشعر والأدب من أجل الاستجابات العاطفية التي تنبئها لنا هذه القضايا ، ومن ثم فإن قولنا لهذه القضايا أمر مشروط بالتأثيرات التالية لها ، وبالتالي يكون قبولنا لقضايا الأدب والفن قبولاً مؤقتاً ومقصوراً على ظروف خاصة ، هي ظروف الأثر الفني نفسه ، وما يكتنفه من إحساسات ، على عكس القضايا العلمية التي نصدقها فى جميع الأوقات ، ونقبلها ، ونتوقع تصديقها ، كما نقبل ونصدق قوانين الطبيعة ، وعلى هذا يكون كل ما لدينا فيما يتعلق بالصدق الفني هو مجرد إحساس بالتصديق لأكثر ، بينما الأمر فى التصديق العلمى هو فى الحقيقة تصديق لقضية ما ، أو اعتقاد ما . » (٢)

(١) قصايا النقد الأدبى : بين القديم والحديث دكتور محمد ذكى العشماوى . ط ٣ - ١٩٧٨ م احشة

المصرية العامة للكتاب - ر . ك . د . م . م - ٢ - ٣

(٢) الساس ٣ - :

ولسا نعتقد بأن كل ما يتعلق بالصدق نفسى هو مجرد إحساس بالتصديق لأكثر ، فالصدق النفسى كما أثاره ابن طباؤ جقق للملتقى أترا معرفيا لاشك فيه ، ويضيف إليه فائدة جديدة أكثر من المتعة . ويضع بين يديه التماذج الراقية لأنماط السلوك ، ليحتديها .

ولقد وقف « ريتشاردز » نفس الموقف ، حينا ذهب إلى أنه لا يستطيع أن يحدد طبيعة الموضوع الذى نصدقه أو نعتقد فى الشعر ، إذ أن كل ما لدينا لا يعدو مجرد إحساس بالتصديق لأكثر ، على حين أن 'تصديق العلمى لابد أن يكون تصديقا لقضية ما ، أو اعتقادا فى « أن كذا وكذا » .

وهكذا فكل ما نجد فى الشعر هو اعتقاد لاموضوع له ، والمصدر الحقيقى لهذا الاعتقاد هو ما يعقب عملية التكيف ، أو تسيق الدوافع وتحررها من « إحساس بالراحة والهدوء ، والنشاط الحر المطلق ، وإحساس بالقول .

وهذا الأحساس هو السبب الذى يدفع 'ناس إلى تسمية هذه الحالة حالة اعتقاد أو تصديق ، فيقول بعضهم مثلا : إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد فى وحدة الوجود أو خلود الروح ، وهكذا فإحساسنا بأن معنى الأشياء يكتشف لنا فى الشعر لا يعنى أننا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر ، ولكنه مجرد شعور لأكثر ، يصاحب توفيقنا فى التكيف مع الحياة .^(١)

ونحن نرجح ما ذهب إليه الدكتور مصطفى سوى من أنه من المسائل الخطيرة التى يعترض عليها فى نظرية « ريتشاردز » والتى تنهى النقد الأدبى على نحو مباشر تصويره للعلاقة بين الشعر والمعرفة ، حقا لقد أدى ريتشاردز خدمة جليلة حين أكد أهمية التمييز بين لغة الفكر أو العلم ، أو « الأشارة » ولغة « الأنفعال » فهذا تمييز سليم ، وينبغى أن نتذكره دائما ، لكى نتجنب العموض والالتباس ، ولم يعد يوجد الآن بين نقاد الأدب الذين هم شأن فى هذا الميدان من يرفض هذا التمييز ، إلا أن قصر « ريتشاردز » الشعر على لغة الأنفعال وحدد فى حدود فهمه لها لا يقدم على أساس سليم ، وقد اضطره ذلك إلى الفصل التام بين الشعر والفكر — لأن « ريتشاردز » لا يعترف بوجود فكر غير الفكر العلمى — وإلى الاتيان بتلك الفكرة العجيبة ، ألا وهى فكرة الاعتقاد الذى لاموضوع له .

(١) مادى النقد الأدبى ريتشاردز ترجمة رشيد السكبر مصطفى نادى ط ورية مساهمة والإرشاد النقوى

وإذا كان مانجده في الشعر لا يتعدى مجرد إحساسات بالتصديق ، أو مجرد اعتقاد لاموضوع له ، وإذا كانت هذه الأحساسات تستطيع أن تولدها أيضا « جرعات خاصة من الكحول والحشيش ، كما يقول لنا « ريتشاردز » ، فما هو الفرق إذن بين قراءة قصيدة رائعة ، وبين تناول جرعة من الكحول ، أو تعاطي المخدرات .

إنه من المسلم به أننا لانقرأ الشعر نقصد الوصول إلى المعرفة العلمية ، وأن الشعر يتألف من قصايا غير قابلة للتصديق والتكذيب بالمعنى العلمي لهذين اللفظين غير أن ذلك لا يعنى أن وظيفة الكلام فيه هي مجرد إحساسات وإنفعالات ، وأن المحتوى الفكرى له يخضع كلية لهذه الإحساسات والأنفعالات ، كذلك من المسلم به أننا نستطيع أن نتذوق قصائد تعبر عن نظرة في الوجود غير نظرتنا ، وأنه لا يتحتم علينا أن نشارك الشاعر في معتقداته لكي نتذوق شعره ، ولكن هذا لا يعنى أننا لاتهم بالمضمون الفكرى للكلام كما يزعم « ريتشاردز »^(١)

إنها دعوة خطيرة أن يذهب « ريتشاردز » ومن تأثروا به إلى خلو الشعر من الفكر ، بمعنى أن يكون الشعر تهويمات عاطفية يستجيب إليها القراء والسامعون بعواطفهم ، دون أن يثير في داخلهم حاسة الإدراك التى تعى حقائق الحياة مصورة مرسومة ، وهكذا يبدو الشعر عند « ريتشاردز » خيمة معلقة في الفضاء دون عمد وأسباب تمكن تثبيتها من وجه الأرض ، إن صح أن تكون هناك خيمة معلقة في الفضاء .

وهنا يظل « لابن طباطبا » جدته في رأيه ، في قيمة الفكر عن طريق الشعر ، وكيف أنه ينتقل بالمتلقى من حالة إلى حالة ، ومن وضع إلى وضع .

يقول ابن طباطبا : « فإذا اتفق لك في اشعار العرب التى يحتاجها تشبيه لاتلقاه بالقبول ، أو حكاية تستغربها ، فأخث عنه ، ونقر عن معناه ، فأبك لاتعدم أن تجد تحته خيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا كلاماً لامعنى تحته ، وربما حفى عليك مذهبهم في منى يستعملونها بينهم في حالات مسفونها في أشعارهم ، فلا يمكنك استنساخ ما تحت حكاياتهم ، ولا تفهم مئلتها إلا متاعاً ، فإذا وقفت على ما أرادوه لطيف موقوف ماتسمعه من ذلك عند فهمك .

(١) سافر ٣٠ - ٣١

والكلام الذى لأمعنى له كالجسد الذى لأروح فيه ، كما قال بعض الحكماء « للكلام جسد » وروح ، فجسده السطق ، وروحه معناه ، فأما ماوصفته العرب . وشئت بعصه ببعض ، فما أدركه عياها فكتير لا يخصى عدده ، وأنواعه كثيرة »^(٢)

والشعر اللطيف المعنى ، الخلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، يملزج الروح ، ويلائم الفهم — عند ابن طباطبا — وهو أفند من نفث السحر ، وأخفي ديبا من الرق ، وأشد إطرابا من العناء . وإذا كان الشعر كذلك فهو يسلى السخائم ، ويحلل العقد ، ويسخى الشحيح ، ويشجع الجبان ، وهو كالخمر — حينئذ — فى لطف ديبه وإلهائه ، وهزه وإدريته .^(٣)

يجب علينا — إذن — إن نعتقد أن الشعر حدير بأن يشبع من رغباتنا الكثير ، ويجب أن ننظر إلى الشعر كأنه قوة تؤهلنا إلى أغراض ومرامى عظيمة ، وبغير الشعر ستظل علومنا ناقصة ، ولقد قال « وردزورث » (أن الشعر روح العلم ، ومظهر الحياة فيه) الشعر الذى هو أصدق صورة للتفكير ، وأجمل نقد للحياة ، سيجد فيه روح العصر أحسن عزاء وأطيب منفعة ، وسيكون هذا العزاء ، وتلك المنفعة فى مقدارها متناسبة مع قوة انتقادنا للحياة نفسها ، وسيكون انتقادنا للحياة فى قوته متناسبا مع الشعر قوة وضعفا ، وجودة ورداءة .

إن أعظم قائدة نجيبا من دراسة مجموعة من الشعر فى عصر معين هى إننا نستطيع أن نستخرج من بينها أحسن الآيات والنقطع ، فعنى بها عناية خاصة ، وإننا لو احدثوا فى دراستنا للشعر أمورا كثيرة تعيقنا عن الوصول فى سهولة إلى ثمره الدرس والفائدة التى ننجبها من مجموعة معينة ، فيصعب علينا تمييز أجملها ، واستخلاص آياتها ، فيجب علينا عند دراسة الشعر أن نستبعد هذه المؤثرات من أذهاننا ، وأن نهتمك فى استخلاص الفكرة . كلما تقدما فى دراساتنا .

فالشاعر أو القصيدة من الشعر فوق تأثير ما تخويه من حقيقة الفكرة فيه ، تؤثر علينا من ناحيتين ، تاريخية ، ونفسية ، ومن الناحية التاريخية جدى الشعر عصورا مختلفة للغة ، ونظوماتها فى تدرجها وتقدمها ، وتقدم كل أفكار الناس تعا لمختلف عصورها ، ومن الناحية النفسية ، فإن نحاس فى الأدواق ، وتشايبنا فى عواطفنا ،

(٢) عبار الشعر . ٢٥

(٣) السابق : ٢٩

وخصّصنا لنفس المؤثرات مع شاعر معين ، كل هذا له سيطيم الأثر في إثارة إعجابنا ، وزيادة تقديرنا لهذا الشاعر ، فنقدر شعره فوق قدره ، ونضعه في مرتبة فوق التي هو أهل لها ، وما ذلك إلا لأنه يلائم هوى في نفوسنا ، ولقد أكد ذلك أرسطو حينما قال : إن عظمة الشعر ، ونغله على التاريخ راجعة إلى ما يستعمل عليه الشعر من الحقائق السامية ، وما يمازجه من روح الرأية والجد ، وإن ميزة الشعر الجيد بما فيه من الحقيقة والجّد لا يمكن أن تتحرّأ عن ميزته بما فيه من جمال التنسيق ، وروعة الأسلوب .

وكلتا الميزتين توحدان في الشعر الجيد نسبة واحدة ، فكما أن الشاعر في حاجة دائمة لأن يكون صادقاً في شعره ، مجداً في أفكاره ، فهو أيضاً في حاجة دائمة إلى أن يكون رقيقاً في أسلوبه ، متأسقاً في ألفاظه ، حلواً في وقع شعره على الآذان .

فالشاعر في تقدير الناقد لمكانته خاضع لأربعة عوامل :

(١) ما تأثر به كلاهما من الناحية التاريخية .

(٢) وما خضع له كلاهما من المؤثرات النفسية .

(٣) غزارة المادة في شعره .

(٤) جمال أسلوبه وروعته .

وعلى هذه القواعد يجب أن يدرس الشعر ونقده .^(١)

والذي نؤيده ، ونذهب إليه هو أن الحقيقة العقلية لها مكانتها في فن الشعر ، حتى أن قيمته الأدبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما فيه من صواب وحق ، ونحن نعلم أن العاطفة لابد أن تقوم على أساس صحيح ، وسبب معقول ، لتكون عميقة قوية ، تضمن للأدب صفة الخلود ، فإذا قال الباحث :

إذا مائسبت الحادثات وحدثها بنات رمان أرصدت لبنيه .
متى أرت الدنيا تناهة خامل فلا ترتفت إلا لخمول نيه

(١) وثبت السيدان صاحب الكتاب هذه المسألة على حد تحصيل في الشعر ودراسة بالذات الأخصى من أرباب الأدب تخلص معنى برعيه الأدب

تراه قد نعت في نفوسنا نرماً بالرمضان . لما نراه في الحياة من كوارث وأزمات ، ومن اضطراب منطقها فيما يبدو لها ، وتلك حقيقة أو نظرية حقها ، ولو في تحارب هذا الشاعر ، وطائفة كثيرة معه ، ولولا هذا العصر العقلي ما استطاع الشاعر أن يوقظ في نفوسنا هذا السطح العميق .

وهكذا تقوم العواطف القوية على سد من الأفكار القوية ، ويقاس الشعر بما يتضمنه عليه من حقائق تدرج تحت انفعالاته ، وأعظم الشعراء هم هؤلاء الذين اتسعت معارفهم ، وكترت تحاريرهم ، وصحت آرائهم ، فأحصوا الشعر ، وأحاطوا به فنياً ربيعاً يجمع بين الإفادة والتأثير .

ومن هنا نجد كبار الشعراء العرب نغوا في العصر العباسي ، وهو عصر الثقافة والصبح العقلي ، كما نجد زعامة الشعر دارت حول شعراء المعاني كأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء وهذا هو الطابع العام الذي يخضع له ادسا الحديث ، شعرا ونثرا ، ولذلك تتجلى حقيقة هي أن يكون الأدب مرآة صادقة للعصر الذي أنشئ فيه مادام هذا الأدب خلاصة دقيقة لثقافة العصر وروحه ، ولجميع العوامل المؤثرة فيه .^(١)

من هنا يرى أن ناقداً كأمين طاعياً كان فاحص النظر إلى الحياة العربية القديمة ، وأنه استطاع أن يستشف بواقب نقده صفة الشعر العربي بأبيئة العربية ، وكيف كان صدى عميقاً لها ، ومرآة لأسرارها ، وكيف كان الشعر نفسه قادراً على الانتقال بالإنسان من حالة لأخرى ، لما يتضمنه فيه من أفكار وأحاسيس ، وكيف كانت الموافقات التي تخضع للصدق الفني أثر نقدياً مستمراً في النشاط النقدي الحديث عند العرب وغيرهم .

(١) أقول النقد العربي . الأستاذ أحمد الشيب ٣ - مجلة المصرية ٢٠ ص ٢٢٦ وما بعدها

الفصل الرابع

— ١٤ —

المنهج العقلي في النقد لقدامة بن جعفر : (ت ٣٣٧ هـ)

يقول قدامة : [ولَمَّا كَانَتْ للشعر صناعة ، وكان الغرضُ في كُلِّ صناعةٍ إجراء ما يُعْمَلُ بها على غاية التجويد والكمال ، إذ كان جميع ما يُؤْلَفُ ، ويُصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان ، أحدهما غلبة الجودة ، والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمي الوسائط ، وكان كُلُّ قاصِدٍ لشيءٍ من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود ، فإنه كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سُمِّيَ حاذقاً تامَّ الحذق ، فإن قصّر عن ذلك نُزِّلَ له اسمٌ بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية ، والبعدها عنها ، إذ كان الشعرُ أيضاً جارياً على سبيل سائر الصناعات ، مقصوراً فيه وفيها ما يُحَاكُّ ويؤْلَفُ منه إلى غاية التجويد ، وكان العاجزُ عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته ، فإذا قد صَحَّ أن هذا على ما قلناه ، فلنذكر صفات الشعر الذي إذا اجتمعت فيه كان في غاية الجودة ، وهو الغرض الذي تنحوه الشعراء بحسب ما تقدمناه من شريطة الصناعات .

والغاية الأخرى والمضادة لهذه الغاية هي نهاية الرداءة ، وأذكرُ أسبابَ الجودة وأحوالها وأعدادَ أجناسها ، ليكونَ ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها ، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمي شعراً في غاية الجودة ، وما يوجد بضد هذه الحال يسمي شعراً في غاية الرداءة ، وما يجمع فيه من الخللين أسبابٌ يُنَزَّلُ له اسمٌ بحسب قربه من الجيد أو من الرديء ، أو وقوعه في الوسط الذي يُقَالُ لما كان فيه : صالح ، أو متوسط ، أو لا جيد ولا رديء .. فإن سبيل الأوساط في كُلِّ ماله ذلك أن تحدد بسلب الطرفين ، كما يقال مثلاً في الفاتر الذي هو وسط بين الحار والبارد : إنه لا حار ولا بارد ، والمثل الذي هو وسط بين الحلو والحامض : إنه لا حلو ولا حامض .

وما يجب تقديمه وتوطيده قبل ما يُبَدَأُ أن اتكلم به : أن المعاني كلها معروضة للشاعر ، وأنه أن يتكلم منها في ما أحب وأثره من سير أن يُحْطَرَّ عليه معنى بوجه الكلام فيه .

إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعرُ فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لا بُدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى — كان — من الرفع والضعف ، والرفق والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة .

وما يجب تقديمه أيضا أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين : بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا غير مُنكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته ، واقتداره عليها . [١]

(١)

أول ما نلاحظه على هذا النص لتقديمه أنه قارىء من طراز ممتاز ، وأنه أفاد من سابقه فائدة أو فوائد أضافها إلى نظريته في الشعر ونقده ، كما أفاد من معاصريه ما أضافه إلى نفسه ، وهو يصدد آرائه النقدية التي انفرد بها على حدِّ قوله . ولم تقتصر إفادته على الآراء العربية والأفكار العربية ، ولكنه تجاوز ذلك كله إلى المحيط الفارسي واليوناني .

من خلال هذه الثقافات التي هضمها وتمثلها استطاع أن يكون نظريته النقدية التي اختلفت فيها الآراء ، وتعددت وجهات النظر ، ما بين مادح وقادح ، كما سوف يتبين من خلال حديثنا على محتويات هذا النص ، وغيره من نصوص قدامة .

لقد أفاد السال من سابقه ابن سلام في إلحاق النقد الأدبي بغيره من سائر الصناعات ، وقصر مادة هذا النقد على النقاد الذين يستطيعون أن يميزوا بين الأساليب ، وأن يدركوا سمات الجمال ، وصفات القبح .

وتأثر بمنطق أرسطو تأثرا جعله يضع نظريته النقدية في إطار منه ، فكل صناعة يعمل ذروها على أن يبلغوا بها غاية الكمال ، لأن جميع ما يؤلف ويصنع يتردد بين طرفين ، أحدهما غاية الجودة ، والثاني غاية الرداءة ، وبينهما ما يسمى الوسائط ، أو

(١) نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر : تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المعص خفاجي : ط ١ —

بعبارة أخرى هناك مراتب للعمل الفني ، يقف عندها المنتشرون والأدباء ، كل حسب طاقاته الفنية ، واستعداداته الفطرية ، وثقافته وتجاربه ، وأبلغ هذه المراتب هي :

ما يصل فيها الأديب إلى غاية التجويد ، وأحط هذه المراتب هي ما ينحدر بها الأديب إلى هوة الرذاعة ، وأصحاب المرتبة الأولى هم الحاذقون الذين قد تمّ حدقهم ، وتتوالى مراتب المهارة القولية من أعلى إلى أسفل حسب الاستعدادات والمزاجات والقدرات ، حتى تصل إلى أقل مرتبة هي ما يسميها نهاية الرذاعة ، ويلجّ قدامة على هذا التقسيم أو التنويع إلحاحاً شديداً . فيسفه في أكثر من عبارة . متخذاً لذلك الشكل الذي توضع فيه كل من القضايا الموجبة . والقضايا السالبة ، على الحدود التي رسمها منطق أرسطو فيلسوف اليونان .

ولكن هذه المراتب أو التصنيفات المنطقية التي أراد قدامة أن يطبقها على فن الشعر ، أو أراد أن يلزم بها أصحاب الملكات الشاعرة ، قد أدت به إلى كون من المثالية الفنية يصعب تحقيقه .

ويذهب الدكتور محمد مندور إلى أن بناء كتاب قدامة هيكل منطقي ، تصوّره قدامة بعقله المجرد ، مجارياً هذا العقل الشكلي إلى نهاية شوطه ، غير اضراً حقائق الشعر ، ولا متقيّداً بها ، ويوازن بينه وبين ابن المعتز في تفكيره ومنهجه في كتاب « البديع » فابن المعتز يبدأ تفكيره من الوقائع والنظر فيها ، وهو عربي صميم سليم الذوق ، يعرف الشعر العربي ويتذوقه ، وإذا كان للفلسفة تأثير عليه ، فإنما تستعبده ، ولا أفسدت نظريته إلى الشعر ، كما أنه تعد به عن الحقائق ، فمنطقه مهيّج في التأليف ، ومنهج في التفكير ، وأما قدامة فعقليته شكلية صرف ، وهو لا يبدأ بالنظر في الشعر ، بل يكون أولاً هيكلًا لدراسته ، ويحدّد تقاسيمه ، أو إن شئت فقل : إنه يصنع قطعة من الأثاث هندسية التركيب ، ثم يأخذ في ملأ أدراسها .

وظلت محاولة قدامة — في نظر الدكتور مندور — شكلية عديمة ، ولم تدخل يوماً ما في تيار النقد العربي ، ولكن كان النقادة يجنبونه بدليل ورود اسمه غير مرة في كتبهم ، فإنهم لم يكادوا يتأثرون به ، وإنما تأثروا بكتاب « البديع » لابن المعتز ، فهذا الكتاب هو مبدأ حركة النقد في أواخر القرن الثامن ، وحلال القرن الرابع كله ، وهو الذي وجه النقد الوجهة التي سنها .

إن كتاب ابن المعتز هو الذي حدّد حقائق مذهب البديع ، وفصلها عما عداها من الطرق البلاغية ، وبذلك فطن النقد إلى هذا الاتجاه الجديد في الشعر ،

وعرفوا بطريقة تحليلية ما فيه من حديد ، وكان لهذا أثر بعيد في مؤلفاتهم ، وطريقة تناولهم للنقد على نحو منهجي .

يرى الدكتور مندور هذا الرأي وتلك الموازنة بسؤال يقول فيه : هل نستطيع أن نقول إن كتاب « البديع » لابن المعتز ، وكتاب « نقد الشعر » لقدامة قد خطوا بالنقد خطوة إلى الأمام ، أو أنهما من كتب النقد العربي ؟

ويجيب على هذا السؤال بأن ذلك مالا يمكن القول به ، لأن النقد هو « فن دراسة الأساليب » وهذان الكتابان لا يتناولان نقد الشعر نقدا موضوعيا ، وإنما هما كتابان علميان قصدا إلى إيضاح مبادئ ووضع تقسيمات ، فهما خلو من النقد الذي يتناول الآيات ذاتها ، فينظر فيها من جميع نواحيها لفظا ومعنى ووزنا وشاعرية على نحو ما نرى الآمدى يفعل في موازنته .

ومع ذلك فإن هذا القول لا يذهب بما سبق تقريره لابن المعتز من فضل في تحريك النقد وتوجيهه ، ويكفيه أنه بكتاب « البديع » قد حدّد للخصومة بين القدماء والحديثين أهدافها ، إذ وضع خصائص ذلك المذهب الجديد الذي اقتتل حوله أدباء القرن الرابع جميعا^(١) .

ومهما يكن من أمر فإننا نحسّ بأن لونا من الغبن قد لحق بقدامة من خلال ما ذكره الدكتور مندور ، ذلك أن قدامة لم يرقه ما كتبه السابقون والمعاصرون من نقاد الأدب العربي الذين شغلوا أنفسهم بالخصومات الأدبية ، فعقدوا الموازنات بين شاعر وشاعر ، وقصيدة وقصيدة ، ومعنى ومعنى ، ولم يضعوا نظرية منسجمة متكاملة في هذا الفن من فنون الأدب :

فوقف نفسه على بناء تلك النظرية ، مستمدا أصولها من قراءاته المتنوعة في الآداب المختلفة ، واضعاً نصب عينيه القيمة الفنية للصياغة ، فأخذ يضع المصطلحات التي عدّها البلاغيون فيما بعد خاصة بعلم البلاغة ، والحقيقة أن ما عدّه البلاغيون العرب فيما بعد خاصا بعلم البلاغة لا يمنع إطلاقاً أن يعرض إليه الناقد باعتباره داخلاً في تشكيل الصور الأدبية ، التي هي من أبرز سمات الأسلوب .

يقول أستاذنا الدكتور بدوي طبانة نقلاً عن الأستاذ « J. F. Genung » : « إننا إذا درسنا البلاغة كعلم أو كظاهرة — ومن هذه النظرة يمكن أن نطلق عليها اسم البلاغة

(١) النقد المهجى عند العرب : ٦٨ وما بعدها :

النقدية Critical Rhetoric وجدنا أنها تيسر الفهم وتقدير الأدب ، وعلى ذلك فإنها لا تقتصر على مساعدة أولئك الذين لديهم موهبة طبيعية ، بل إنها تؤصل وتزيد في ثروة الاطلاع عند الذين ينكر عليهم أن لديهم تلك الموهبة . أما إذا مارسناها لتحقيق الأغراض كفن — وفي تلك الحالة يمكن أن نسميها البلاغة التكوينية Constructive Rhetoric كانت الدراسة عاملاً قوياً في تقديم المواهب الموجودة لدى الإنسان ، وفي حفظها من العبث ، وعوامل الضعف ، وهذا بصرف النظر عن أنها لا تقوم عائفاً عن تقوية المقدرة الإنشائية ، وأى من هاتين الصريقتين تساعد الأخرى ، حتى إنهما — العلم والفن — من الناحية العملية لا يمكن أن يحققا أغراضهما كاملة إذا انفصلتا^(١) »

فالشكل الذى أرادته قدامة بن جعفر وعاءاً لنظريته في نقد الشعر لا ينفى فكرة المضمون في حد ذاتها ، إذ لا قيمة للشكل مفرغاً من محتواه الفنى ، وقدامة نفسه قد أكد تأكيدها واضحاً خطر المعانى وقيمته وعموميتها بالنسبة للشاعر ، فكل ما في الحياة معانٍ شعرية يعرض إليها الشاعر في شعره ، مادام قادراً على إخراجها وتصويرها .

لقد تناول قدامة مقومات الصورة في الشعر ، ولم يكتف في هذا التناول بصحة اللفظ والتركيب وسلامة الوزن واتساق القافية ، مما يعد أمورا جوهرية لبناء هيكل الشعر ، بل وقف عند مسائل عرضية تعد مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع ، وتلوين فنه بشتى الألوان التى يؤثف بينها ، حتى يخرج في صورة رائقة تأسر الأسماع ، وتجذب الانتباه ، لتذوق ثمره فنه ، وإسلاسل قياد العاطفة نحوه ، وبذلك يتم التجاوب ، وتحصل المشاركة بين الشاعر ومستقبل نتاجه^(٢) .

« والأدب فن ، والفن كما يقول : — Genung — هو المعرفة بلغت بها المهارة حد الكمال^(٣) »

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي . دكتور بدرى ضنة : الأنطولوجيا العربية ٣٣٥ — ٣٣٦ نقل عن :

Genung The Working Principles of Rhetoric. P.5

(٢) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي : ٣٤٢

(٣) السابق نقل عن :

Genung The Principles of Rhetoric, P.5.

« وقد درس قدامة كثيرا من وسائل الافتنان في رسم الصورة الأدبية كالترصيع ، والتصريح ، والسجع ، والاشتقاق ، واعتدال الوزن ، والتوازي ، والتوشيح ، والمضارعة ، وعكس حانظم من بناء ، وتلك الوسائل يلجأ إليها الأديب — فتكون مظهر قدرته ، ودليل تمكّنه من صناعته ، وهذه الوسائل وإن عُدّت محسنات بديعية ، متبعة للبلاغيين فهي في حقيقة أمرها سبل للتنميق ، ووسائل للتجديد في التصوير ، ومع أن قدامة يعدّها نعوتا للجودة فقد اشترط أن تستخدم فيما يقتضيها موضعها قصدا من غير إسراف وتعمّل ، لأن الإسراف دليل التكلف والبعد عن الطبع ، ومع ذلك فيمكن أن تكون من البلاغة حين تدرس قوانين نظرية لها حدودها وشروطها ، ومن النقد حين تشرح مقاييسها النقدية ، وكيف تقدر إذا وجدت في الشعر ، وأساس ذلك أن البلاغة تشريع ، وأن النقد تقدير^(١) .

فالنظر إلى التصوير البلاغي عمل تقدي ، يدخل في صميم النقد ، وبعدّ جزءا من أجزائه ، وعنصرا من عناصره ، أو بعبارة أدق ، يعد التصوير البلاغي مصطلحا نقديا يشكل مقياسا من مقاييس النقد الأدبي ، وهذا ما صنعه قدامة ، وهو بصدد وضع نظريته في نقد الشعر .

(ب)

المعاني كلها شعرية :

إن معاني الحياة كلها معرضة للشاعر ، يأخذ منها ما يشاء ، ويسع ما يريد ، فليست هناك معان يقال لها : معان شعرية ، ومعان يقال لها : غير شعرية ، وما دامت عطفة الشاعر تستجيب للمعنى ولو كان بسيطا ساذجا ، فللخيال أن يصوّر ذلك المعنى تصويرا شعريا ، يستوي هذا المعنى البسيط الساذج مع المعنى الكبير العميق ، ومعنى ذلك أنه ليس هناك فصل بين التجارب الشعرية ، ما بين تجارب كبيرة وعميقة ، وتجارب صغيرة وسطحية .

والمعاني للشعر عند قدامة بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر منها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، كالخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعفة ، والرفق والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح وأخفاء ، وغير ذلك من

(١) قدامة بن-جعفر والنقد الأدبي : ٣٤٣ — ٣٤٤ :

المعاني الحميدة أو الذميمة ، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة :

وهنا نحس أن نص قدامة يفجر قضيتين نقديتين على مستوى من الخطورة ، لا يزال لهما صدى عميق في محيط النقد الأدبي الحديث .

١ — أولاهما : ما يتعلق بحرية الأديب ، أو صلة الشعر بالأخلاق .

٢ — وثانيتهما : المجال الأسلوبى لكل من الشعر والنثر.

وبخصوص القضية الأولى نجد قدامة واضحاً كل الوضوح في إطلاق حرية التعبير للشاعر من خلال عالم المعاني الفضفاض ، دون قيد ما ، ولو كان هذا القيد متعلقاً بالأخلاق ، فالمعاني جميعها هي مادة الشعر ، كما أن الخشب جميعه مادة النجارة ، والفضة كلها مادة الصياغة ، وللشاعر أن يصور المعنى الرفيع ، وتقبضه الوضع ، وأن يقف أمام المعنى الرفث ، ومقابلته التزيه ، وكذلك له أن يختار ما بين البذخ والقناعة ، والمدح والهجاء ، وغير ذلك من المعاني الراقية ، والمعاني المنحطة ، ما دام قد بلغ الغاية القصوى من الإجادة في الفنية .

ويتصل بذلك أوثق اتصال مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين ، أو كلمتين ، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذمّاً حسناً ، فهذا لا ينكر عليه ، ولا يعاب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم . بل ذلك يدل عند قدامة على قوة الشاعر في صناعته ، واقتداره عليها .

إن هذا العمل النقدي لقدامة على جانب كبير من الأهمية في الدراسات النقدية الحديثة ، ومن خلاله تظهر شخصية الناقد العربي مستقلة ذات كيان خاص وقد استأثرت تلك الآراء — كما يقول أستاذنا الدكتور بدوى طبانة — بعناية المحدثين من النقاد الغربيين ، ولا يزالون يولونها عناية خاصة ، واهتماماً جديراً بخطورتها حتى العصر الحاضر ، ومن تلك الآراء :

١ — النظرة إلى الشعر نظرة فنية مجردة عما يشتمل عليه من معانٍ تطابق الحق أو تخالفه ، وإنما ينحصر النظر إلى الشعر في التعبير والصياغة ، وينقد على أساس خطئه من الجودة في التصوير ، لأن الشاعر مطالب بحسن الأداء لما يعرض له ، أو يؤثر في عاطفته ، أيا كان ذلك المؤثر ، ومهما يكن مختلفاً لما يراه العقل ، أو عليه الحق ، أو مناقضاً لما يقوله هو نفسه في وقت لاحق .

وبدلاً هذا التناقض الذى يقع فيه الشعراء أحياناً على أن العمل الأدبى لا يتقيد بالحقائق العقلية ، ولا يرتبط دائماً بها ، وإن وقعت فى بعضه أحياناً ، ألا ترى أنه لو كان دائم التعبير عن الحقيقة العقلية ، لكان لزاماً عليه أن يسلك طريقاً واحداً لا يستطيع أن يحاوزه ، وأن يتقيد بفكرة واحدة لا يحيد عنها .

فلما كانت فكرة التناقض قائمة فى عمل الشاعر ، فيمدح الآن ما يذمه غداً ، ويذم غداً ما يمدحه اليوم ، استجابة لاختلاف الإحساس ، وتناوب الانفعال من وقت لآخر ، أمام تجربة معينة ، كشف ذلك عن إمكان تعدد الفكرة ، مع أن الحقيقة واحدة ، لا تتغير ، ولا تتعدد ، ولكن مزاج الشاعر وإحساسه هو الذى يتغير ويتعدد .

ولقد عبر عن ذلك ابن الرومى فأجاد التعبير ، إذ يقول :

فى رخف القول تزين لباطله . والحق قد يعتريه سوء تعبير
تقول : هذا مجاز النحل تمدحه وإن تدم فقل خرق الدنانير
مدحا وذما وماجاوزت بينهما حسن البيان يرى الظلماء كالنور^(١)

وقد يرى بعض النقاد أن الجمال هو الحق ، وأن الحق هو الجمال ، كما ذهب إلى ذلك الشاعر الإنجليزي كيتس « Keats » فى إحدى قصائده .

ولكن هذا القول لا يسلم به للشاعر الإنجليزي ، لأن الجمال إذا كان لا يقصد به إلا الحق لكان من الجائز أن نستغنى بإحدى اللفظتين عن الأخرى ، ولو صح ذلك القول لكان من الجميل أن نقول : « إن وباء الجدري منتشر » ، ولكان من الجميل كذلك أن نقول : إن الجذر التريبي للرقم (٩) هو الرقم (٣) .

ولذا فمن غير المعقول أن نسلم بهذه المقولة ، وهى أن يقصد بالجمال مجرد الحق ، وإن جاز أن يقصد به الحق إذا عرض بشكل خاص ، أو ارتبط بنوع خاص من الأشياء .

ولأن الأشياء الجميلة لا يمكن أن توصف كلها بالصدق ، وإلا فكيف نستطيع القول بأن مناظر الطبيعة صادقة بأى معنى عادى تحتمله كلمة الصدق ؟ كيف تصدق الزهرة ، أو الغروب ، أو الشلال ، ومع ذلك فنحن نصفها بالجمال^(٢) .

(١) الميجع السق : ٣٤٦

(٢) المريج السق : ٣٤٧ — ٣٤٨

٢ — ومثل هذه النظرة إلى علاقة الشعر بالحق ، ينظر قدامة في علاقة "شعر بالدين والأخلاق" .

ولقد كان قدامة جريئاً أبلغ ما تكون الجرأة في تصريحه هذا الرأي في دولة إسلامية تقوم على مقومات من القرآن والحديث ، وبرغم التحلل والمجون الذي ساد رقعة الدولة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، فقد كان هناك من يستنكر على شعراء اللهو والخلاعة لهوهم وخلاعتهم ، وكان هناك من يبدى ارتياحاً للخروج عن نطاق الأخلاق ، والتحلل من تقاليد الدين ومقوماته ، ولكن ذلك كله يصل بنا إلى نتيجة محققة ، هي الاستقلال التام لقدامة في فكره ومنهجه ، وأنه يصدر في كل ما ذهب إليه عن اقتناع كامل بتجرد الفن .

انظر إليه ، تراه مقتنعاً اقتناعاً كاملاً باستقلال الفن الشعري عن الأخلاق ، مقتنعاً اقتناعاً كاملاً بجواز مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين ، أو كلمتين ، فيردّ على من يعيب امرأ القيس في قوله :

فمثلك حُبلى قد طرقتَ ومرضجُ فأخيتُها عن ذى ثنائِم مُحوّل
إذا ما بكى من خلفها انصرفتُ له بشقٍّ، ونحى شقها لم يُحوّل

بأنّ هذا معنى فاحش : فيقول : إن فحاشة المعنى في نفسه ليست مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجار في الخشب مثلاً رداءته في ذاته .

ويرد على جواز تناقض الشعر بذكر مثال لامرئ القيس أيضاً ، يظهر فيه تناقضه من وجهة نظر بعض الناقدين ، ولكنه ينفذ وجهة النظر هذه بما يستقيم معها مذهبه حول فكرة تناقض الشاعر :

وإليك ما قاله امرؤ القيس : قال في موضع :

فلو أنّ ما أسعى لأذني معيشة كفاً ولم أطلب قليلاً من المال
ولكنما أسعى لجِدِّ مؤئل وقد يدرك المجدُّ المؤئل أمثال

وقال في موضع آخر :

خَملاً يتأقْطأ وسنناً وحسبك من غنى شِعْ وريّ^(١)

(١) مؤئل : ثات : الأقط : اللس الخائر ، أو هو لين من الحس :

ويعلق قدامة على هذين النموذجين : بأن من عاب هذا القول زعم أنه من قبيل المناقضة ، حيث وصف نفسه في موضع بسمو الهمة ، وقلة الرضى بدناء المعيشة ، وأطرى في موضع آخر القناعة ، وأخبر عن اكتفاء الإنسان بشبعه وريته . ولكن هذا العائب لم تصفح قول امرئ القيس حق تصفحه ، فإنه لن يجد معنى ناقض معنى ، فالمعنيان في الشعرين متفقان ، إلا أن الشاعر زاد في أحدهما زيادة لا تنقض ما في الآخر ، وليس أحد ممنوعا من الإنساع في المعاني التي لا تتناقض ، وذلك أنه قال في أحد المعنيين :

فلو أن ما أسمى لأدنى معيشة كفاني—ولم أطلب—قليل من المال
وهذا موافق لقوله :

وحبيبك من غنى شيع ورى .

ولكن هناك زيادة في المعنى الأول لا تنقض غيرها ، وهي قوله : لكنتى لست أسمى لما يكفينى ، ولكن لمجد أؤثله ، فالمعنيان اللذان ينبعان عن اكتفاء الإنسان باليسير متوافقان في الشعرين ، والزيادة في الشعر الأول التي دل بها على بعد همته ليست تنقض واحدا منهما ، ولا تنسخه ، ولم يقل مرؤ القيس في أحد النموذجين : إن القليل يكفيه ، وفي النموذج الآخر : إن القليل لا يكفيه ، ليتحقق التناقض ، وليكون العائب على حق فيما عاب به الشاعر .

ومن جهة ثانية فلو أن امرأ القيس قال ذلك فعلا لم يكن عند قدامة مخطئا ، لأن الشاعر لا يوصف بأن يكون صادقا ، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر ، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر^(١) .

لقد حسم قدامة القضية ، قضية ربط الأدب بالأخلاق ، وأعلنها صريحة قوية بأن الأدب شيء له مقوماته وخصائصه ، والأخلاق شيء آخر له مقوماته وخصائصه . وها هو ذا انقاضى الجرجاني ، معاصر قدامة ، ينحو مثل هذا المنحى ، ويسلك مثل ذلك الاتجاه ، فيتعجب ممن ينقص أبا الطيب المتنبي ، ويغض من شعره ، لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة ، وفساد المذهب في المديانة ، كقوله :

يترشفن من فمي رشفاتٍ هُيَّ فيه أحلى من التوحيد

(١) نقد الشعر : ٦٦ وما بعدها

وقوله :

وأُبهرُ آياتِ التَّهامي أَنه أبوكم وإحدى مالكم من مناقب

وهو يحتمل لأبي نواس قوله :

قلتُ ، والكأس على كـ
أنا لا أعرف ذاك الـ
ففي تهوي لالتهامي
يوم في ذاك الزحام

وقوله :

يا عاذلي في الدهر ذا هجر
ما صحّ عندي من جميع الذي
فاشرب على الدهر وأيامه
لا قدر صح ولا جبر
يذكر إلا الموت والقبر
فإنما يهلكنا الدهر

وقوله :

عاذلتني بالسفاه والزجر
باح لسانى بمضمرة السر
بين رياض السرور في شيع
موقنة بالمات جاحدة
وليس بين المات منقلب
استمعي ما أثبت من أمرى
وذاك أني أقول بالدهر
كافرة بالحساب والحشر
ما روضة من ضغطة القبر
وإنما الموت بيضة العقر^(١)

وقوله :

أترك لذّة الصبياء نقدا
حياة ثم موت ثم بعث
ما وعدوه من لبن وخمر
حديث خرافة يا أم عمرو

وقوله :

فدع الملام فقد أطعت غوايتي
ورأيت إيثار اللذّاذة والهوى
أحري وأحزم من تنظر أجل
إني بعاجل ما ترين موكل
ما جاءنا أحد بخير أنه
ونبت من موعظتي وراء جداري
ومتعا من طيب هذى الدار
فتنى به رجم من الأخبار
وسواه إرحاف من الآثار
في حنة مد مات أو في النار

(١) عنة العقر : آخر حنة تعبد العبد : إذ حنت

ويقرر بعد هذه الأمثلة التي تدل على ضعف العقيدة ، والخروج على ما يجب أن يلتزمه المسلم حيال دينه ، وما يأمر به ، وما ينهى عنه .

بأنه « لو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عُدَّت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرأهما ممن تناول رسول الله ﷺ ، وعاب من أصحابه بكما خرسا ، وبكأء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر^(١) »

لقد شغلت هذه القضية نقاد العرب في القرن الرابع الهجري وما تلاه من قرون . وكان من الطبيعي أن تختلف فيها وجهات النظر ، وتتعدد الآراء ، فهذا هو ابن طباطبا يقرر مبدأ الصدق في عيار الشعر ، أو يؤكد مصطلح الصدق الذي كان من أبرز المصطلحات النقدية في قياسه الشعر ، وفي حديثه عن الموافقات يقرر لنا هذا الرأي ، فموافقة الشعر للحال التي يعدّ معناها لها تؤدي إلى حسن موقعها عند مستمعها ، لاسيما إذا أيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس ، بكشف المعاني المختلجة فيها ، والتصريح بما كان يكتُم منها ، والاعتراف بالحق في جميعها . والصدق لا يتجزأ عند ابن طباطبا الذي بنى عياره للشعر من خلال نظريته التراثية التي تتخذ التراث الشعري قاعدة ينطلق منها إلى آرائه النقدية ، فهناك الصدق الفني ، وهناك صدق التجربة الإنسانية عامة ، وهناك الصدق التاريخي ، هناك الصدق الأخلاقي ، وهو مالا مدخل فيه للكذب ، بنسبة الكرم إلى البخل ، أو نسبة الشجاعة إلى الشجاعة ، وإنما هو نقل للحقيقة الأخلاقية على حالها ، وهناك الصدق التصويري ، أو صدق التشبيه على حدّ تسمية ابن طباطبا ، فعلى الشاعر أن يعتمد الصدق والوفق في تشبيهاته .

ومذهب ابن طباطبا هنا يقترب من القضية التي تقول : أعذب الشعر أصدق ، ويتعدّد ابتعادا واضحا عن القضية التي تقول : أعذب الشعر أكذب ، بخلاف قدامة الذي يتعدّد عن القضية الأولى ، ويقترب من القضية الثانية .

ومعنى هذا عبارة واضحة محدّدة أن النقد الأدبي في القرن الرابع كانت له سمات فنية في غاية الأصالة ، فلم ينهل النقاد من مهبل واحد ، وإنما تبلورت شخصية كل

(١) بكاء ÷ جمع بكاء ، - يجر - كلامه خلقة : انظر البساطة : ٦٣ - ٦٤

منهم تبلورا يميزه عن غيره ، بفكره ومنهجه ، ونظريته ، وذلك واضح من خلال النصوص النقدية التي سقناها في هذا الفصل .

وفكرة الغلو في المعنى ، والاقتصار على الحد الأوسط عند قدامة تؤكد صدق ما ذهبنا إليه من حصر النظر في الشعر على فنيته عنده ، وهو ما يردد في لسان النقد الحديث بأن الفن للفن .

ويذهب قدامة في باب « المعاني الدال عليها الشعر » بأنه رأى الناس مختلفين في مذهبين من مذاهب الشعر ، وهما الغلو في المعنى إذا شرع فيه ، والاقتصار على الحد الأوسط في ما يقال منه ، وأكثر الفريقين لا يعرف من أصله ما يرجع إليه ، ويتمسك به ، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ، ويكون أبدا مضادا له ، لكنهم يخبطون في ظلماء ، فمرة يعمد أحد الفريقين إلى ما كان من جنس قول خصمه فيعتمده ، ومرة يقصد ما جانس قوله في نفسه فيدفعه ، ويعتقد نقضه^(١) .

ويعرض لتنفيذ الآراء التي تخطئ مهلهل بن ربيعة في قوله :

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تفرع بالذكور^(٢)

من أجل أنه كان بين موضع الرقة التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة جدا ، وتخطئ النمر بن تولب الشاعر الجاهلي في قوله :

أبقي الحوادث والأيام من نمر أشباه سيف قديم إثره بادي
تظل تحفر عنه إن ضربت به بعد الذراعين والساقين والهادي

وأبا نواس في قوله :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك التطف التي لم تخلق

ويذكر أنه رأى هذا الفريق بعينه في وقت آخر يستحسن ما يروى من طعن النابغة الذبياني على حسان بن ثابت رضي الله عنه في قوله :

لنا الجفناث الغر لمعن في الضحى وأسيافنا يقطن من نجدة دما

وذلك أنهم يرون موضع الطعن على حسان في قوله « العر » وكان ممكنا أن يقول : البيض ، لأن العرة بياض قليل في لون آخر غيرة ، وقالوا : فلو قال :

(١) نقد الشعر . ٩١

(٢) صليل البيض : صوت صني السيوف ، والذكور السيوف ذات الحديد الياس ، حجر : موضع

« البيض » لكان أكثر من الغرة ، وفي قوله : يلمعن بالضحي « ولو قال : بالدجى » لكان أحسن ، وفي قوله : « وأسيافنا يقطرن من نجدة دما » قالوا : ولو قال : « يجرين » لكان أحسن ، إذ كان الجرى أكثر من القطر .

ويذهب بأن هؤلاء لو انهم كانوا يحصلون مذاهبهم لعلموا أن هذا المذهب في الطعن على شعر حسان غير المذهب الذي كانوا معتقدين له من الإنكار على مهلهل والتمر بن تولب ، وأبى نواس ، لأن المذهب الأول إنما هو لمن أنكر الغلو ، والثاني لمن استجاده ، فإن النابغة الذبياني لم يرد من حسان بن ثابت — على ما حكى عنه — إلا الإفراط والغلو .

على أن من أنعم النظر علم أن حسان مصيب في قوله : وأن الرد عليه قد جانبه الصواب ، لأن حسانا لم يرد بقوله « الغر » أن يجعل الجفان بيضا ، لكنه أراد بقوله « الغر » المشهورات ، كما يقال : يوم أغر ، ويد غراء ، وليس يراد البياض في شيء من ذلك ، بل يراد الشهرة والنباهة

وأما قول النابغة في « يلمعن بالضحي » وأنه لو قال : « بالدجى » لكان أحسن من قوله « بالضحي » فهذا خلاف الحق ، وعكس الواجب ، لأنه لا يكاد يلمع بالنهار من الأشياء إلا الساطع النور . الشديد الضياء ، فأما الليل فأكثر الأشياء مما نه أدنى نور . وأيسر بصيص ينمعه فيه . فمن ذلك الكواكب ، وهي بارزة لنا ، مقابلة لأبصارنا . تلمع بالليل دائما . ويقل لمعانها بالنهار حتى تخفى ، وكذلك السرج والمصابيح ، ينقص نورهم كلما أضحى النهار . وفي الليل تلمع عيون السباع لشدة بصيصها . وكذلك انيراع حتى تخال نارا .

وقول النابغة — أو من قال — إنه « يجرين » أحسن من « يقطرن » لأن الجرى أكثر من القطر — فإن حسان لم يرد الكثرة ، وإنما ذهب إلى ما يلفظ به الناس ، ويعتادونه من وصف الشجاع بالناسل ، والبطل الفاتك بأن يقولوا : إن سيفه يقطر دما ، ولم يسمع سيفه يجرى دما .

وهكذا يكون الغلو أجود المذهبين ، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما ، وقد بلغه عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه ، وكذلك يرى فلاسفة اليونان في الشعر على مذهب لغتهم .

ومن أنكر على مهلهل والتمر وأبى نواس قولهم المتقدم ذكره فهو مخطيء ، لأنهم وغيرهم ذهبوا إلى الغلو ، ولم يبدؤوا بالمبالغة والغلو ما يخرج عن الموحود ، ويدخل في باب المعنوم ، قاصدين — مثل ويلوغ النهاية في النعت .

وهذا أحسن من المذهب الآخر ، فإن قول النابغة في معنى قول « النمر بن تولب » على مذهب الاختصار ولزوم الحذف الأوسط :

وقد أبقت صروف الدهر منى كما أبقت من السيف الجاني
دون قول النمر ، لأنه ذكر دليلاً قوياً على أن ما بقى منه أكثر مما بقى من النابغة ،
وكذلك قول كعب بن مالك الأنصاري في معنى قول مهلهل ، ووصفه صوت
الضرب :

من سرّه ضربٌ يُرعبل بعضه بعضاً كمعمعة الإناء المحرق
دون قول مهلهل ، لأن في قول مهلهل ما يدل على أن الضرب الذي ذكره أشد
وأبلغ .

وكذلك قول الحزّين الكشاني في معنى قول أبي نواس :

- يغضى حياءً ويغضى من مهابته فما يكلم إلا حين يتسم
دون قول أبي نواس ، لأن هذا وإن كان قد وصف صاحبه بما دلّ على مهابته ،
فإن في قول أبي نواس دليلاً على عموم المهابة ، ورسوخها في قلب الشاهد والغائب ،
وفي قوله : حتى إنه لتهابك « قوة : لتكاد تهابك ، وكذلك كل غال مفرط في الغلو
إذا أتى بما يخرج عن الموجود ، فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلاً ، وقد أحسن أبو
نواس ، حيث أتى بما ينبىء عن عظم الشيء الذي وصفه^(١) .

ويذهب الدكتور محمود الربيعي إلى أن قدامة قد تناول قضيتين هامتين تحتلّان
مكاناً مهماً في النقد ، وهما « الغلو والمثال الشعري » وموقف قدامة من قضية الغلو
هو الانحياز الكامل إلى جانب ، والوقوف ضد من يقفون عند الحذف الوسط ، وموقفه
هذا يثير الانتباه ، لأنه يطرح أمامنا موضوع الفن جملة .

فالقضية إذن هي قضية تحديد موقف الفن من الواقع ، وهل يصوّره ، أو يطرده ،
فالواقعيون يقولون : إن الفن ينبىء ألا يتجافى عن الواقع ، وهم لا ينكرون
أن الفن « اختيار » و « تصوير » ولكننا نراهم يلوذون بما يعرفونه عن الواقع المادى في

(١) نقد الشعر : ٩١ وما بعدها

الحكم على الفن ، ولطالما استمعنا إلى أحكام نقدية فجأة من مثل : ولكن الواقع ليس كذلك ، أو : ولكن منطبق الواقع يرفض ذلك ، أو : ولكن التجربة الواقعية تجعل من تصرف هذه الشخصية في هذا الوقت تصرفا غير معقول .

وهكذا يحول « الواقعيون » الفن إلى مجرد تقليد ضعيف ، لشيء دائم التغير ، غامض المعالم ، ومحدودا في الوقت ذاته ، هو ما يطلق عليه « الواقع » ، وهم إذ يفعلون ذلك لا يرون للفن حتى القيمة التي رآها أرسطو ، وهي أن الفن — إذ يحاكي الطبيعة — لا يصور الأمور باعتبار ماهي كائنة ، وإنما يصورها باعتبار ما ينبغي أن تكون عليه — إذ ما قيمة تصوير يبدأ من الواقع ، ويمشي في أسره ، ويرتد إليه ، إلى جانب القيمة التي قررها أرسطو^(١) »

ونحن نرى ما رآه الدكتور محمود الربيعي من أن قدامة ليس كالواقعيين حين يقف في الفن إلى جانب الغلو ، وإنما هو كعدد هائل من مفكرى العالم ونقاده ، رأوا في معنى الراقية الأدبية والاشتراكية على السواء خديعة كبرى لا ترى أبعد من مواطئ الأقدام .

وإذا كان على الفن أن « يطوّر » الواقع فعليه ألا يقنع بأن يسع هذا الواقع المائل فحسب ، وإنما عليه أن يكون وعاء « للحقيقة » التي تنتظم جذور هذا الواقع الحية في الماضي ، وفروعه المتخيلة في المستقبل ، فيسع الحياة المادية والروحية ، ويسع حاجات البشرية وخيالاتها ، بل أوهامها وأحلامها ، وذلك عن طريق الوعي الكامل بتاريخ البشرية النفسى الذى لا يضع شيئا منه ، وإنما يبقى حيا في الحاضر ، ومزج هذا الإحساس بنض اللحظة الحاضرة .

على أن هذين العنصرين الضروريين هما ثلثا جوهر الفن فحسب ، ويبقى الثلث الضرورى الآخر مائلا في فتح باب الخيال على مصراعيه ، ليرتاد المستقبل ، ويشكله من خلال الإحساس بالعنصرين الآخرين ، عنصري الماضى والحاضر^(٢) »

أما قضية المثال الشعري فكما يقول الدكتور الزبيعي : إن الفن يسعى إلى خلق نموذج أعلى أكثر مما يرتد إلى تصوير واقع مائل ، وهذا ما يجعل من الفن صيغة رمزية عامة دالة ، تستحق أقصى العناية ، وقد شغلت قضية المثال أو النموذج تاريخ الفكر البشرى كله ، واهتم بها النقد الحديث من وجهة نظر نفسية ، وفسر الفن كثيرا على أنه إعادة تعبير عن نماذج أصلية في « اللاشعور الجمعى » — عند يونج — وفي الاساطير العامة ، وفي — أيضا — يسعى الفن بإعادة التعبير هذه إلى خلق « مثال أو

(٢) المرجع السابق : ٣٠

(١) عنصرون من التفكير العربى : ٣٥

نموذج أعلى . تتداخل فيه الجزئيات المحدودة بكل أنواعها ، وتتفاعل من أجل غايات تتجاوز الواقع ، وتهدف إلى خلق المثال^(١) .

ولقد كان عبد القاهر الجرجاني معاصرا — رغم قدمه — حينما أرجع قضية الصدق والكذب إلى التخيل متأثرا في هذه الفكرة بفلاسفة المسلمين الذين وقفوا عند كتاب أرسطو في الشعر ، وهم الفارابي وابن سينا وابن رشد « فهو الذي لا يمكن أن يقال : إنه صدق ، وإن ما أثبتته ثابت ، وما نفاه منقضى ، وهو مفتتن المذاهب ، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر إلا تقريبا ، ولا يحاط به تقسيما وتبويها ، ثم إنه يجيء طبقات ، ويأتى على درجات ، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه ، واستعين عليه بالرفق والحدق ، حتى أعطى شبا من الحق ، وغشى رونقا من الصدق ، باحتجاج بخيل ، وقياس يُصنع فيه ويُعمل^(٢) » ويجلّى عبد القاهر فكرة التخيل بالأمثلة والتماذج المتعددة ، يكشف فيها عن وجه القياس ، وأثر الخيال في روعة التصوير ، مثل قول أبي تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه ، وعظم نفعه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم ، ومعلوم أنه قياس تخيل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام ، فالعلة أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية ، لأنه سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع ذى جوانب تدفعه عن الانصباب ، وتمنعه عن الانسياب ، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال .

وأقوى من هذا في أن يظن حقا وصدقا وهو على التخيل قول أبي تمام أيضا .

الشيب كُره ، وكره أن يفارقنى أعحب بشيء على البغضاء مودود

فإنه من حيث الظاهر صدق وحقيقة ، إذ أن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب ، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه ، فتراه لذلك ينكره ويكرهه ، وفي الوقت نفسه يريد أن يدوم له ، إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة ، فأما كونه مرادا ومودودا فمتخيل فيه ، وليس بالحق والصدق ، بل المودود الحياة والبقاء ، إلا أنه لما كانت العادة حارية بأن في زوال رؤية

(١) المرجع السابق : ٣٧

(٢) أسرار الصلاة : ط ٢ ، رشيد رضا ١٣٢٧ هـ ص ٢٣١

الإنسان للشيب زواله عن الدنيا ، وخروجه منها ، وكان العيش فيها محبياً إلى النفوس
صارت محبة للحياة التي لا تبقى له إلا إذا بقى الشيب كأنها محبة للشيب^(١) .
ومن هنا كانت ثورة البختری على إقحام حدود المنطق في مقاييس الشعر في
قوله :

كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يكفى عن المداومة كذبه

أراد : كلفتمونا أن نحرم مقاييس الشعر على حدود المنطق ، ونأخذ نفوسنا فيه
بالقول المحقق ، حتى لا ندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع بصحته ،
ويُلجئ إلى موجه ، مع أن الشعر يكفى فيه التخيل ، والذهاب بالنفس إلى ما
ترتاح إليه من التعليل .

وكذلك قول من قال : « خير الشعر أكذبه » فإن مراده إلى التخيل ، لأن الشعر
لا يكتسب من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً ، وارتفاعاً وانخفاضاً ، بأن ينحل
الرضيع من الرقعة ما هو منه عارٍ ، أو يصف الشريف بنقص وعارٍ ، فكلم جواد
بخله الشعر ، ويخيل سخاه ، وشجاع . وسمه بالجين ، وجبان ساوى الليث ، وذى
ضعة أوطاه قمة العيوق ، وغنى قضى له بالفهم ، وطائش ادعى له طبيعة الحكم .
وأما من قال في معارضة هذا القول « خير الشعر أصدقه » كما قال :

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل ، وأدب يجب
به الفضل ، وموعظة تروض جماح الهوى ، وتبعث على التقوى ، وتبين موضع القبح
والحسن في الأفعال ، وتفصل بين الممجد والمذموم من الخصال ، وقد ينحى بها نحو
الصدق في مدح الرجال ، كما قيل : كان زهير لا يمدح الرجل إلا بما فيه .

« وخير الشعر أكذبه » أولى في نظر عبد القاهر ، لأن من قال : « خيره
أصدقه » يؤثر أن يترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح ، إذ كان
ثمره أحلى ، وأثره أبقى ، وفائدته أظهر ، وحاصله أكثر .

ومن قال : « أكذبه » ذهب إلى أن الصنعة إنما يمدد باعها ، وينشر شعاعها ،
ويتسع ميدانها ، وتفرع أفنانها ، حيث يعتمد الاتساع والتخيل ، ويدعى الحقيقة

(١) المرجع السابق : ٢٣٢

فيما أصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأمل ، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم ، والوصف والبث والفخر والمباهاة ، وسائر المقاصد والأغراض ، وهناك يجذ الشاعر سيلا إلى أن يبدع ويزيد ، ويدىء في اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعاني متابعا ، ويكون كالمغترب من غدير لا ينقطع ، والمستخرج من معدن لا ينتهى^(١) .

فكل من عبد القاهر وقدامة يربط الفن الأدبي بالخيال ربطا وثيقا ، بخلاف ابن طباطبا الذى يضيّق رقعة الخيال من خلال مصطلح الصدق الذى يقف عنده وقفة طويلة ، ولاشك أن الخيال عنصر ضرورى من عناصر الأدب ، يعنى جموح العاطفة ، ويرى ظمأها ، ويصل بالتعبير إلى طاقة رائعة من الإبداع والجودة .

« إن مركز العمل الأدبي يوحّد بوضوح في الأشكال التقليدية ، مثل الأغنية الشعرية والملحمة والدراما ، وفي كل هذه الأشكال الفنية تجد أنها تشير إلى عالم الخيال والتأمل ، والعبارات في الرواية ، أو الشعر ، أو الدراما ليست صادقة بمعنى الكلمة ، أو حقيقية بمعنى الكلمة ، وليست أفكارا وعبارات منطقية ، وهناك اختلاف هام وأساسى بين العبارات في القصص التاريخية ، أو رواية يكتبها « بلزك » ، قد تبدو في أنها تهدف لنقل المعلومات عن أحداث حقيقية ، ونفس المعلومات عندما توجد في كتب التاريخ وعلم الاجتماع ، وحتى في الأغنية الشعرية الذاتية كلمة « أنا » الخاصة بشخصية الشاعر هي في الواقع « أنا » خيالية ودرامية ، والشخصية في الرواية تختلف عن الشخصيات التاريخية ، أو الشخصيات في الحياة اليومية ، وشخصية الرواية يتم تحديد أبعادها بواسطة الجمل والعبارات التى تصفها ، أو التى تقولها على لسانها باختيار الفنان^(٢) .

« والمعنى في الشعر يعتمد على سياق الكلام ، فالكلمة لا تحمل في طياتها المعنى القاموسى فقط ، بل مجموعة من المترادفات والمتجانسات ، وهى لا تحمل المعنى فقط ، بل تثير معانى أخرى ، وهو ما يسمى بتداعى^(٣) »

« والفنان كما يقول « فرويد » إنسان يحاول الخروب من الواقع ، لأنه لا يستطيع أن يتوافق مع الحاجة إلى إنكار الذات في إرضاء غرائزه ، وهو بذلك يطلق العنان لرغباته

(١) المرجع السابق : ٢٣٥ — ٢٣٧

(٢) Rene Wellek and Austin Warren. Theory of Literature. Penguin Books. 1949 p. 25.

(٣) المرجع السابق ص ١٧٥

وشهواته وطموحه في عالم الخيال ، ولكنه يجد طريقا للعودة من هذا العالم الخيالي إلى الواقع عن طريق موهبته الخاصة ، وبذلك يحول ويشكّل عالمه الخيالي إلى نوع من الحقيقة ، ويدرك القراء ذلك تبريراً وإنعكاساً ذا قيمة للحياة الواقعية^(١) »

« والخيال إما خيال أولى ، أو خيال ثانوي ، فالأولى هو القوة الحية ، والعامل الأول في كل مناحي الإحساس والإدراك الإنساني ، والثانوي صدى للنوع الأول ، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي الكيفية والأسلوب ، وهو يحلّ أو يذيب ، ويسهب أو يشيع ، ويدد أو يشتت ، كل هذا من أجل إعادة الابتكار أو الإبداع^(٢) »

إن الحديث عن التخيل قديم في الإنسانية ، وليس وليد هذا العصر ، « فالأقاويل الشعرية هي الأقاويل المتخيلة عند أرسطو ، وأصناف التخيل والتشبيه عنده ثلاثة : اثنان بسيطان ، وثالث مركب منهما ، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثله به ، وذلك يكون في لسانٍ بألفاظ خاصة عندهم ، مثل : كان ، وإخال ، وما أشبه ذلك في لسان العرب ، وهي التي تسمى عندهم حروف التشبيه ، وإما أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه ، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة ، وذلك مثل قوله تعالى : « وأزواجه أمهاتهم » ومثل قول الشاعر :

هو البحر من أي المواضع أتيته^(٣)

ويدخل في هذا القسم الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية ، مثل قول الشاعر

وعرّى أقراس الصبا ورواحله

وأما القسم الثاني فهو أن يُبدّل التشبيه ، مثل أن تقول : الشمس كأنها فلانة ، أو الشمس هو فلانة ، لا : فلانة كالشمس ، ولا : هي الشمس ، وبالعكس قول ذي الرمة :

وومل كأوراك العذاري قطعتة إذا جللت المظلمات الحنادس

والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين^(٤) »

(١) المرجع السابق : ص ٨٢

(٢) S.T. Coleridge. On The Imagination From Chap. XIII Biographia Literaria. 1817.

(٣) صواب البيت بيقامه : هو الحر من أي الواحي أتيته ميجته لمعروف واخود ساحله أنظر هامش ص ٢٠٢ من كتاب من الشعر لأرسطو طاليس . ترجمة وتحقيق عبد الرزاق بدوي .

(٤) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لأبي الوليد بن رشد . ص ٢٠١ — ٢٠٣

والتخيل يرتبط ارتباطا وثيقا عند أرسطو بفكرة المحاكاة لديه « تلك الفكرة التي نعبر عنها تعبيرا مبهما حين نقول عن الشاعر أو الأديب : إنه مرآة عصره ، أو حين نقول عن الأدب والفن عامة :

إنه يعكس واقع الحياة ممتزجا برغبات الإنسان وآماله ومعتقداته ، فهذا في الواقع تعبير أدنى موجز عن معنى « المحاكاة » عند أرسطو ، إذ ليست المحاكاة عنده مجرد تقليد للواقع الخارجى ، بل إنه يقرر صراحة أنه ليس شرط الشاعر أن يحاكي ما كان أو يكون فحسب ، بل هو يحاكي أيضا ما يقدر كونه ، وما يعتقد أنه كان ، وإن لم يكن في الحقيقة ، فهذه فكرة من الأفكار الضخمة الخالدة في التراث النقدي ، لا تزال تتناول بالدرس ، وتؤلف فيها الكتب ، وتطبق دائما — في صورة من الصور — على المشكلات الفنية المتجددة^(١) .

« والتخيل — وهو لب العمل الشعري — أمر راجع إلى هيئة الكلام ، إذ أنه يكسب القضايا الشائعة ، بل القضايا الفلسفية نفسها ، صورة مؤثرة في الخيلة والوجدان ، فالصورة الخيلة هي حقيقة الشعر الذاتية التي تميز عن سائر أنواع الكلام ، ويمكننا أن نضع هذه الفكرة نفسها في عبارة أقرب إلى لغة الأدب ، فنقول : إن المعاني — في رأى ابن سينا — هي المادة التي يعترف منها اشاعر ، وأن عمل الشاعر في هذه المادة هو وضعها في صورة تؤثر في الخيال والوجدان ، والمعاني يمكن أن تحدد وتختصر ، أما الصور البلاغية التي يمكن للشاعر أن يتكرها فهي غير محدودة^(٢) »

ولا غيب أن نستطرد أكثر من هذا حول مفهوم التخيل ، وبيان صلته بفكرة المحاكاة الأرسطية عند نقاد العرب وفلاسفة المسلمين ، لنرى كيف يتم التلاؤم بين القاعدة الأخلاقية والغلو في الشعر ، وهي تلك القضية الخطيرة التي أثارها قدامة بن جعفر في نظريته « نقد الشعر » على أن نعرض موضوع التحيل في شيء من البسط والتوضيح في الفصل التالي .

بقيت قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق عند قدامة ، وهي تحتاج إلى شيء من البسط والتوضيح ، ويبدو أن قدامة يفصل فصلا قويا بين الشعر والشاعر ، ولا ينظر

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق الدكتور شكوى عياد : دار انكاتب العرب للطباعة والنشر

١٣٨٧ هـ — ١٩٦٧ م : اتميد ص ٣ .

(٢) السابق : ٢٨٧

للشعر من خلال صاحبه ، ومن ثمّ كان هناك بُعْدٌ لديه بين معتقد الشاعر وشعره : لأنه يرى أن الشعر عمل فنى خالص ، لا ينظر إليه النقد إلا من خلال جيّده ورديته ، أما دين الشاعر وفحشه وإثارته للرديلة فأمر يتعلق به هو . إن الصياغة الشعرية وحدها هى المقياس النقدي الذى يعمل قدامة جاهدا بعقله ومنطقه على أن يكتشف منها علما فى نقد الشعر لم يسبق إليه ، ومن ثمّ كانت المعانى عامة بين يدى الشاعر ، وله أن يتناول المعانى الإيجابية التى تعتمد على الفضائل ، قدر ما يتناول من المعانى السلبية التى تعتمد على الرذائل .

ولعل قدامة قد رجع إلى ثقافته الفلسفية — كما يقول الدكتور إحسان عباس فوجد أن أفلاطون يجعل الفضائل الكبرى أربعاً : العقل والشجاعة والعدل والعفة وبما أن مدح الرجال معناه ذكر فضائلهم ، فمن ذكر هذه الصفات فى مدحه كان مصيباً ، ومن لم يذكرها فى مدحه كان مخطئاً ، وهذه الفضائل أمهات ذات فروع ، ولا بأس أن يمدح الشاعر بكل ما يتفرع عن كل فضيلة منها ، ففضيلة العقل تتفرع إلى المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدع بالحجة والعلم والحلم عن سفاهة الجهلة ، وغيرها ، ومن أقسام العفة الإقناع وقلة الشرّ وطهارة الإزار وغير ذلك مما يجرى مجراه ، ومن أقسام الشجاعة الحماية والدفاع والأخذ بالثأر والتكافى فى العدو والمهابة وقتل الأقران والسير فى المهامة الموحشة وما أشبه ذلك ، ومن أقسام العدل السماحة ، والانظلام والتبرع بالنائل وإجابة السائل وقرى الأضياف وما جانس ذلك . وليس الهجاء إلا سلب هذه الفضائل عن المهجور .

ومن هذا يتبين أن الشعر الإنسانى فى نظر قدامة يقوم — باستثناء الغزل — على قاعدة أخلاقية ركنية ، فلما كان الهجاء إنكاراً لإنسانية المهجور صح حينئذ أن نُعيّرُ بفقدان هذه القاعدة ، لكى نحقره إلى نفسه ، فيتعظ بحاله غيره^(١) .

ويشير الدكتور إحسان عباس من خلال هذا القول سؤالين كبيرين : أولهما : كيف اهتدى قدامة إلى هذا التفسير ؟ وثانيهما كيف توفق بين هذه القاعدة الأخلاقية وبين إقرار قدامة بالغلو لدى الشاعر والفحش والتناقض ؟ ففى الإجابة عن هذين السؤالين يتضح جانب كبير من الجهد النقدي لقدامة .

ويجيب على السؤال الأول بأن الترجمة العربية لكتاب الشعر قد سمّت التراجيديا والكوميديا باسم المديح والهجاء ، ويبدو أن هذه التسمية الخاطئة قد رسّخت فى ذهن

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ١٩٦ — ١٩٧

قدامة أن العرب واليونان يشتركون في هذين النتين ، وأن اليونان قد سهّلوا له الطريق حين وضعوا لهما قواعد نقدية ، وبحسب ما تستطيع أن تؤديه الترجمة العربية يدور المديح على أعمال الأفاضل ، والهجاء على أعمال الأراذل ، وما دام المديح يدور حول الفضائل ، وما دامت الفضائل الكبرى أربعا ، فلا إذا لا يوفق قدامة بين النظريتين ، لاسيما وأنه يقرأ في إحدى الترجمات أن أنواع المدائح أربعة ، ثم يقرأ في موضع آخر عن ضرورة أن تكون جميع أجزاء صناعة المديح ستة أجزاء بحسب أى شيء كانت هذه الصناعات ، فتختلط الأمور — من هنا — في ذهنه ، ويسعفه عقله المنطقي بحلّ : هو أن الفضائل الكبرى أربع ، وهي ستّ بما تتركب منها ، ثم لا يستطيع أن يفهم من التقسيمات الأصلية شيئا ، لأنها تتصل في حقيقتها بالمأساة لا بالمديح ، ولكنه يحسّ أنه استطاع أن يصل إلى حلّ هذه المشكلة ، وقد كان الأمر كذلك ، لأن ظواهر الأمور الخاطئة قد تكونت لديه في صورة نظرية جديدة ، ولم يتردد في أن ما خرج به من استنتاج يوافق رأى المعلم الأول ، لأن المعلم الأول يقول أيضا : « والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي هي في غاية الفضيلة »

ويجب على السؤال الثاني بأن « غاية الفضيلة » هذه تمثل جانبا من الجواب ، لأن الفضيلة عند أرسطو وسط بين طرفين ، للشاعر أن يصف قوما بالإفراط في هذه الفضائل عند قدامة ، لأن هذا من باب الغلو في الشعر ، وليس يراد منه إلا المبالغة والتمثيل ، لا حقيقة الشيء .

ويستمر قدامة في تأييده للغلو ، حتى ولو أفرط فيه الشاعر ، وجاء بما يخرج عن الموجود ، ولكن هل يبلغ الغلو مرحلة لا يكون فيها مقبولا (١) ؟

يشير الدكتور إحسان عباس إلى أن قدامة قد تنبه لذلك عند حديثه عن عيب من عيوب المعاني سمّاه : « إيقاع الممتنع فيها في حال ما يجوز وقوعه » وتحديد الممتنع أن لا يكون ، ويجوز أن يتصور في الوهم ، وهو في هذا يختلف عن المتناقض ، لأن المتناقض لا يكون أبدا .

ومن أمثلة هذا الممتنع الذي وضع فيما يجوز وقوعه قول أبي نواس :

يا أمين الله عش أندا دُم على الأيام والزمر

« فليس يخلو هذا الشاعر من أن يكون تفاعل لهذا الممدوح بقوله : « عش

(١) المرجع السابق : ١٩٧ — ١٩٨

أبدا « أمرا أو دعاء ، وكلا الأمرين مما لا يجوز ومستقبح » ولقد تنه قدامة إلى أن حكمه هذا قد يوهم مناقضة لما استجازه وراه صوابا من الغلو فيقول : « إن هذا وما أشبهه ليس غُلُوًّا ولا إفراطا ، بل خروجا عن حدِّ الممتنع الذي لا يجوز أن يقع ، لأن الغلو إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه ، وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له ، لأن الذي يكون قلنا : إنه جائز مثل قول التمر بن توبل :
تظل تخفر عنه إن ضربت به بعد الذراعين والساقين والهادي
فليس خارجا عن طباع السيف أن يقطع الذراعين والساقين والهادي ، وأن يؤثر
بعد ذلك ، ويغوص في الأرض ، ولكنه مما لا يكاد يكون .
وكذلك ما قلناه في قول مهلهل :

فلولا الريح أسمع من بخجير صليل البيض تفرع بالذكور
فإنه أيضا ليس يخرج عن طباع أهل حجر أن يسمعوا الأصوات من الأماكن البعيدة ، ولا خارج عن طباع البيض أن تصل ، ويشد طنينها بقرع السيوف إياها ، ولكن يبعد يبعد المسافة بين موضع الوقعة وحجر بعدا لا يكاد يقع ، وليس في طباع الإنسان أن يعيش أبدا ، وأيضا فإننا كنا قد قدمنا أن يخرج الغلو إنما هو على « يكاد » وليس في قول أبي نواس « عش أبدا » موضع يحسن فيه ، لأنه لا يحسن على مذهب الدعاء أن يقال : يا أمين الله : تكاد تعيش أبدا^(١) .

مما سبق يتبين لنا أن قدامة أقر أن الغلو يخرج « عن باب الموجود ويدخل في باب المعلوم » ، وأجاز ذلك على سبيل المثل وبلوغ النهاية ، إلا أنه وإن كان معدوما ، فإن وقوعه أمر ممكن ، أما الممتنع فإن وقوعه أمر غير ممكن ، ولامتحان الفرق بين هذين نضع كلمة « يكاد » فحيث صلحت فذلك غلو جائز الوقوع ، وحيث لم تصلح فذلك ممتنع لا يكون أبدا (وإن جاز أن يتصور في الوهم) وهذا يجعل الغلو واسع المدى بحيث لو سمعنا قول الشاعر :

ولو قلم ألقيت في سق رأسه خفيت وما غيرت من خط كاتب

(١) السائر : ١٩٩ - ٢٠٠ وانظر نقد الشعر : ٢٠١ - ٢٠٢ :

لقلنا على مذهب قدامة « أكاد أخفى ... » وإذن يكون هذا من الغلو الذى لا يمنعه قدامة ، وواضح أن الوقوف عند حد « الممتع » الذى لا يكون أبدا غير دقيق فى التمييز بين أنواع الغلو .

وقد كان قدامة فى هذا الموقف يستوحى فكرة وردت عند أرسطو وهى : « أما فيما يتصل بالصدق الشعري فإن المستحيل احتمال مفضل على شيء غير محتمل إلا أنه ممكن ، وإذا أخذنا بقانون الاحتمال الأرسططاليسى وجدنا أن بعض أنواع الغلو غير محتملة لكنها ممكنة ، وهى ما يؤثر أرسطو أن يبعده من حيز الشعر ، وأن بعض ما سمّاه قدامة « الممتع » يقع تحت « المستحيل المحتمل » وأن أرسطو يفضل على النوع السابق .

فهل نقول هنا : إن قدامة لم يستطع أن يفهم ما عناه الفيلسوف ؟ إن المثل الذى أورده قدامة لأنى نواس « يا أمين الله عش أبدا » يدخل فى غير المعقول (لا فى الممتع) وهو شيء أنكره أرسطو فى الشعر ، لأنه يخطم منطق الأشياء وقانون السببية ، فالمثل صحيح ، ولكن القاعدة العامة التى وضعها قدامة لا تتقيد برأى أرسطو^(١) .

وإذا كان الشعر يعتمد على أساس أخلاق كينذا الذى وصفه قدامة فكيف يجيز للشاعر أن يتناول بعض المعانى الذميمة ؟ وجواب قدامة أن المعانى كلها معروضة للشاعر ، والأساس الأخلاقى إنما يتناول تصوير الجوانب الموجبة ، وليس هناك من يستطيع أن يخطر عليه تصوير الجوانب السالبة ، وإلا لم يكن الهجاء فنا من فنون الشعر على هذا الاعتبار^(٢) .

وهكذا نجد قدامة حين يتحدث عن شؤون الغلو والفضيلة وأخلاقية المنبع الشعري ولا أخلاقية بعض النماذج الشعرية ، إنما كان همه أن يوفق بين ما حشده من رواقد مختلفة تأدت إليه من ثقافته اليونانية ، وسواء أكان فهمه للآراء دقيقا أو خاطئا ، وسواء أكانت أجوبته على المشكلات موفقة أو غير موفقة ، فإن هذا الموقف يصور ما كان يشغل باله من شؤون المزاوجة بين الشعر والفكر ، وابتداع « علم » نقادى ، فجاء كتابه « نقد الشعر » فى ضوء ثقافة منطقية فلسفية ، وكأنه محاولة من قدامة ، ليضع ما يمكن أن نسميه « منطق الشعر » وليس هذا واضحا وحسب فى بناء

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ٢٠٠ - ٢٠١ :

(٢) المرجع السابق : ٢٠١ .

الكتاب وتنقسماته ، وحدوده ، واقتباس بعض الآراء اليونانية فيه ، بل هو واضح على أشبهه في الحديث عن خصائص المعاني وعيوبها كذلك^(١).

أما بالنسبة لنظرية قدامة في تجريد النقد الأدبي من المقاييس الأخلاقية ، فلا يزال لها صداها في النقد المعاصر ، وسبق أن أوضحنا رأيه في « أحسن الشعر أكذبه » وما يتصل به من المبالغ والغلو .

ولا يزال أكثر النقاد على رأى قدامة ، كما يقول أستاذنا الدكتور بدوى طبانة ، ومنهم الأستاذ « كروتشة » الذى يؤكد أن الفن فى حل من كل تمييز أخلاقى ، لا لأنه وهب ميزة التحلل ، بل أنه لا سبيل إلى انطباق التمييز الأخلاقى عليه ، فقد تعبير الصورة عن فعل يحمّد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها من حيث هي أدب لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية ، ومع ذلك فإن النظرية الأخلاقية فى الفن قد وجدت هي الأخرى فى تاريخ المذاهب الفنية ، وهيات أن تكون قد اندثرت الآن ، وإن كان اعتبارها قد سقط لدى الرأى العلم ، وقد سقط لا لفقدان قيمتها الذاتية فحسب ، بل أيضا وإلى حد كبير لزوال القيمة الأخلاقية فى بعض الاتجاهات الحديثة ، ومن تفرعات المذهب الأخلاقى قولهم : إن غاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير ، ويث فيهم كره الشر ، ويصلح عاداتهم ، ويقوم أخلاقهم ، وإن على الفنانين أن يساهموا فى تربية الجماهير ، وتقوية الروح القومى أو الحزبى فى الشعب ، أو إذاعة المثل الأعلى الذى يفرض على المرء أن يعيش حياة بسيطة جاهدة وما إلى ذلك .

والحق أن هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك ، فهل عجز الهندسة هذا يجردّها من حقها فى الاحترام ؟ فليت شعرى لم يربطون إذن أن يجردوا الفن من مثل هذا الحق فى مثل هذه الحال ؟

ليس جمال الأخلاق محتاجا لأن يلتمس التأيد من الشعراء ، أو من رجال الفنون ، بل إن الفضيلة المسلّم بجمالها تستطيع أن تقف على قدميها ، وتنادى على نفسها من غير داعية أو منادٍ ، وإذا اخلص الأديب لفنه ، وتقانى فيه فقد يجزو هذا الغناء فى الفن إلى الوصول إلى تقديس الجمال فى كل شيء .

(١) است : ٢٠٤

يقول جاريت : إن الوجدان انقضى ليس بحاجة إلى الوجدان الأخلاقي يستمد منه العنة ، إنه ينطوي في ذاته على العفة ، التي هي الحياء الفني ، والرهافة الفنية ، ويقول : ما أضعف إيمان هؤلاء الذين يرون أن الأخلاق بحاجة إلى تعهد اصطناعي ، لتقف على قدميها أمام تيار شعور الدنيا ، وبخاصة إلى أن تدس في الفن على هذا النحو. الاصطناعي ، إذا كانت القوة الأخلاقية قوة كريمة — وهي في الحق كذلك — إذا كانت سيّدة العالم الذي هو عظم الحرية ، فإنها تسود بقوتها الخاصة ، وكلما كان الفن أخلص في تعبيره عن حركات الواقع كان أتم ، وكلما كان أتم كان أقوى على استخراج الأخلاق من الأشياء نفسها^(١) .

فهذا الرأي يقيم للأخلاق قداسها في حدّ ذاتها ، فهي ليست في حاجة إلى استجداء الفن ، وليس الفن في حاجة إلى استجداء الأخلاق ، لكل منهما عالمه ، قد يلتقيان في بعض النصوص التي تدعو إلى غايات تهذيبية ، وهي في الوقت نفسه ذات قيمة فنية ، وقد يتفرد الأدب في بعض النصوص التي تدعو إلى التحلل والإباحة وارتكاب المنكر ، وهنا تظل للأخلاق قيمتها الإنسانية الراقية ، فلا تغضب من شأنها دعوة منكورة ، أو قول يستخفّ بالقيم والمثاليات .

وهنا يحسن أن نقف وقفة متأمّنة أمام رأي يسوقه أستاذنا أحمد الشايب في هذا الصدد أيّجب أن يقاس الأدب بمقياس خلقى ، فلا يعدّ ساميا إلا إذا كان ذا غاية تهذيبية تنفق والفضائل الخلقية ؟

من النقد من يصرّ على استخفاف الأدب في سبيل الأخلاق ، فلا بدّ أن يشيد بالآداب النفسية ، ويدعو إليها صريحا جاهدا ، ومنهم من يرى الأدب من هذه الصفة الدينية أو الخلقية ، ويفهمه فنا رفيعا حرا من كل قيد إلا غايته اللذية السارة

كالفنون الأخرى ومنهم من يتوسّط ، فيذهب إلى أن الأدب يجب أن يبعث الانفعالات التي تقوى صلتنا بالحياة ، وسلطانا عليها ، لنستطيع ترقيتها ، فلا يعفون الأدب من المسؤولية ، ولا يحيلونه نظما تعليميا خالصا ، وبذلك أخذوا يناقشون دعاء الحرية المطلقة ، ويقولون : إن قاعدة الفن للفن Art For Art's Sake لا معنى لها ، وليست إلا اعتذارا عن الفن الضعيف ، أو الفن الشاذ ، فالفن لم يوجد لنفسه . وإنما وجد ليهب المسرة للناس ، ومن الحماسة أن نقيس الفن بمقياس بعيد عن الغاية

(١) مقدمة من جعفر والنقد الأدبي : ٣٥٣ — ٣٥٤ : نقلا عن « فلسفة الفن » ، « فلسفة الحال » ،

النيلة ، فنحن إن فعلنا ذلك هبطنا إلى أحط النزعات النفسية ، وجاوزنا حدود المنسرات الشريفة السامية التى تليق بالنوع البشرى ، ولكن انصار الحرية الفنية والأدبية ينهضون لشرح مذهبهم ودعمه بإيراد الملاحظات الآتية .

١ — أن الأدب كالفنون الأخرى ، تجرى عليه قوانينها ، فالموسيقى مثلا لا يمكن أن يقال : إنها ذات غاية تهذيبية ، ومثلها الرسم والتصوير ، فإنهما يقصدان إلى إيقاظ الابتهاج باللون والصورة ، ومن الظلم أن تنفى عنهما الصفة التهذيبية ، كالتعلق بالمجد ، ومحبة الطبيعة ، ولكن الناحية الذوقية الفنية أغلب فيها عنها فى الأدب . ومحاربة لهذه القاعدة تعدّ خمريات أى نواس ، وأهاجى جرير والفرزدق من الأدب المباح ، مالم يقف فى سبيلها قانون فنى آخر .

٢ — يمكن أن يكون أنصر « الفن للفن » على صواب فى اعتقادهم أن الأدب الرفيع لا يتحقق إذا تحول الشعر والنثر أداة تعليمية مقصورة ، إننا إن فعلنا ذلك تحول الأدب مواعظ وحكما حافة ، فهم يحقون حين لا يعدّون الغاية التعليمية غرضا أساسيا للأدب ، لأن هناك فنونا أدبية كالوصف والنسيب لا تبدو فيها هذه النزعة الخلقية ، ولكنهم مخطئون حين يرددون ثياب الأدب بمقاييس غير خلقية فقط ، وهنا تكون الخمريات والأهاجى أدبا يخضع لمقاييس فنى وتهذيبى معا .

٣ — على أنه يندر — فى الأدب على الأقل — وجود عاطفة خالية من انصبغة الخلقية ، حتى إن الانفعالات الناشئة عن المشاهد الجميلة من شأنها أن تبعث فى الناس حبّ النظام ، وتصفية النفوس ، واحترام الغير ، لذلك يستخدم الحمال فى النفوس وسيلة لإيقاظ مثل هذا الشعور الخلقى ، ثم تقويته ، وتعميقه ، فالأدب لا تضعف مكانته بقوة سلطانه على إثارة المشاعر الفاضلة بعناصره وفنونه المختلفة . لكننا حينما نقرر من جهة أن الصيغة الخلقية ليست أساسية فى الأدب ، ونعترف من جهة أخرى أن العواطف الصحيحة ذات صفة تهذيبية ، فمعنى هذا أننا نصرّ على أن أسمى العواطف ما كان تهذيبيا ، وأن أسمى أنواع الأدب لا يمكن مطلقا أن يقاس بمقاييس — غير خلقية فحسب .

على أن هذه القوانين الأدبية التى تذكر هنا إنما تتأثر بالوجهة النقدية لا الخلقية ، وإن كان الناقد لا يتناسى الوجهة الثانية مطلقا ، بل ينظر إليها من حيث قيمتها الأدبية ، وهمّه إذا مصروف إلى أن يعرف كيف يبعث الأديب أسمى الانفعالات .

إن قوانين الأخلاق تطلب إلى الأديب ، أو الفنى ، ألا يفسد العواطف ، أو يمت الضمائر ، أو يضعف الإرادة ، وهذا واجب ضرورى ما دامت الأخلاق عدّة الحياة ، وعماد الأمم ، ومقياس الحضارة العالمة ، فهل هناك منافاة بين وظيفة الأديب ، وهذه المهمة التهذيبية ؟ وهل من الجائز أن تفسد القوانين الخلقية على الأديب عمله ، فتضيق مجاله ، وتضعف آثاره العاطفية ؟ يرى بعضهم ذلك ، ويحتج بأن الأديب إنما يعنى بتصوير الحياة الإنسانية كما هى ، فيعرض الخير والشر على السواء ، ويتناول العواطف السامية والوضيعة ، والطبائع الشاذة والمألوفة ، دون أن يكون درس وعظ وإرشاد مباشر .

ألسنا نعجب بأشياء كثيرة ليست فاضلة ؟ نعجب بالقوة ضارّة ونافعة ، نعجب بنابليون والحجاج وزباد ، وإن كنا لا نحبّهم ، فنسمح للأديب بتصوير حياتهم وأعمالهم فى إخلاص وعناية ، ولو خرج عن حدود الفضائل ، أو بعث من العواطف ما بعث ، وهذا يبرر لمدرسة أنى نواس ما تنبأت من معان وموضوعات ، وللجاحظ ماكتب من أدب مكشوف ، وحكى من قصص غريب شاذ .

ونردّ على ذلك بأن الأديب إنما يصوّر الحياة والطبيعة الإنسانية لغاية هى هنا إيقاظ العواطف ، وترقيتها ، والسمو بها ، فإذا ما أثارت النصوص الأدبية انفعالات أئمة ، أو وضعية ، أو شاذة ، عارضناها لمخالفاتها قوانين الأخلاق ، ومهمة الأديب فى الحياة .

ومع ذلك فهناك نصوص أدبية رائعة تعرض علينا الحقيقة ، والجمال ، والقوة بمهارة فنية مقتدرة ، ولكنها بجانب هذا تغرى بالذائل ، وتفسد الضمائر ، وتوهن الإرادة ، وتدعو إلى احتقار الفضائل الاجتماعية ، فهل ذلك ضرورى ؟ وهل نسلم

بأنه لا يمكن الظفر بهذه الآثار الرائعة إلا بامتحان الأصول الخلقية ؟ لا يسلم النقاد بذلك ، لأنه من المستطاع الظفر بهذا المستوى الفنى فى التعبير مع البعد عن هذه الرذائل التى لا تدخل أبداً فى تكوين الأدب الراقى ، ومثل هذه الآثار توصف بالرق لا بسبب ما فيها من ضعف خلقى ، ولكن على الرغم مما فيها من هذا الضعف الخلقى ، فما كان الجور على الفضائل أساساً للعظمة الأدبية أو الفنية عامة .

فإن قيل لنا : إن الأديب ، شاعراً أو كاتباً أو قاصّاً يجب أن يكون حرّاً فى وصف الحياة بجميع بواعثها وآثارها ، قلنا : ذلك واجب ، بشرط أن يثير فى نفوسنا عواطف محترمة ، ولا يخذل القداسة الخلقية أو يبدّسها ، وفى إمكان الشاعر أن يصوّر الرذائل ، أو الأخطاء . مع المحافظة على الصعلة الخلقية الفاضلة ، والنقد

يجمعون على ضرورة الإخلاص في تصوير الحياة والطب: الإنسانية ، ولكن الإخلاص للفضائل البشرية ضروري رحام ، وهو في الأدب أستاذ أهمية ، وأسمى غاية .

فالصلة وثينة إذا بين الأدب والأخلاق ، وليست هناك منافاة بينهما ، من حيث الغاية ، فالعواطف النبيلة من عوامل الأخلاق الكريمة ، والأسس الخلقية الفاضلة تقوى الأديب خطر السقوط ، وتحفظ له بمستوى راق عظيم ، وكلاهما مضطر أن يعرض لخير الحياة يقويه ، ولشرها يعالجه ، ولا يحق للأديب التغافل عن طبيعة الشرور ونتائجها ، وإلا كان كاذبا منافقا يتأذى به الأدب والأخلاق ، فكلاهما يتطلب الصدق والصواب .

فإذا صحّ ذلك تبين لنا أن احتواء الآثار الأدبية على صور الشرور والأشوار لا ينفي عنها الصفة الخلقية ، كما أن احتواءها على صور الفضيلة والفضائل لا يثبت لها الصفة الأدبية ، فالأمر موكول لطريقة العرض . وغاياته الانفعالية . ولترك الأديب يصور الحياة كما شاء ، ولكن في إخلاص ودقة ، فإن الفضائل تدعو إلى نفسها بأثارها الحسنة الموفقة ، والذائل تنفر منها بنتائجها الساقطة ، وأعظم ما يترأى ذلك في الروايات القصصية والتمثيلية التي تعرض الآلام والفضائل ، وجلال الأعمال ، فتصفي النفوس ، وتدعو إلى الخد ، وتسمو بالروح إلى مستوى إنساني نبيل ، وكذلك يترأى في القصائد الغنائية والأوصاف والمقالات البديعة

والمسألة هي أن يتوافر الأدباء الذين يستطيعون النهوض بهذا العبء الخطير (١) . هذا رأى موضوعي عظيم تلتقى عنده الأخلاق في جلالها وقداستها وضرورتها للبناء الإنساني ، والأدب في قيمته الفنية الرفيعة ، وفيما يعثه من الانفعالات الصادقة الموجهة ، التي تبني الإنسان في ذوقه ومشاعره وضميره .

وفي وقفة موازنة بين الغزل المكشوف في شعر امرئ القيس وبشار ، وبين الغزل العذري في شعر جميل بن معمر ، أو عروة بن حزام ، أو قيس بن عامر ندرك للوهلة الأولى كيف يدعو غزل امرئ القيس وبشار إلى العبر والحسية ، وإلى التمرد على قوانين الحياء والمروءة ، وصفاء التهذيب ، وكيف يسقط بالنفس الإنسانية في جوة من الانحدار الرضيع الذي لا يليق بترف الإنسان . وكيف يدعو الغزل العذري إلى

سمو النفس والارتقاء بالأحاسيس ، والدعوة إلى الحث الصادق ، والشعور النبيل ، والتضحية في سبيل المحبوب ، تمت هذه الموازنة ندعو إلى كل ما يسمو بالقيم ويخترم

(١) نصير النقد الأدبي . بعدها :

معايير الأخلاق الانسانية ، والقيم الفاضلة ، ليرتفع الإنسان بذوقه ، ويرتفع ذوق الإنسان بالإنسان ويحسن أن نذكر هنا بعض النماذج لكل من الغزل الحسى والمعنوى ، لتكتمل هذه الصورة البنائية التى هى ضرورة لرفعة الحياة وسموها .

من شعر امرئ القيس :

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سَمَوَ حَبَابُ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ
فَقَالَتْ : سَبَاكَ اللَّهُ إِنَّكَ فَاضِحِي أَلَسْتَ تَرَى السَّمَارَ وَالنَّاسَ أَحْوَالِ
فَقُلْتُ : يَمِينَ اللَّهُ أَبْرَحَ قَاعِدَا وَلَوْ قَطَعُوا رَأْسِي لَدَيْكَ وَأَوْصَالِ

انظر من خلال هذه الآيات الثلاثة ، كيف ترى هذا اللون الداعر المكشوف الذى يبيح مالا يباح ، ويعتدى على قداسة العرض والشرف ، ويتيح لأبنائنا ونباتنا أن يقرعوا ما يחדش الحياء ، ويهتك أستار الفضيلة ؟

أى معنى من المعانى الكريمة يقتبس من هاتيك الآيات ، وأى نحة من الذوق الإنسانى تنقطر من خلالها ؟

وسوف أعرض عليك الآن آيات من قصيدة لبشار فى النسيب ، لتحكم بنفسك كيف يكون مثل هذا الشعر مجافيا للذوق الأخلاقى مهما يكن فيه من براعة الشاعر فى التصوير ، وقدرته على دقة الأداء :

ومطلع هذه القصيدة :

قَدْ لَامَنِي فِي خَلِيلَتِي عَمْرٌ وَاللَّوْمُ فِي غَيْرِ كُنْيَةٍ ضَجْرٌ

ومنها :

حَسْبِي وَحَسْبُ الَّذِي كُنْتُ بِهِ مَنِي وَمَنُ الْحَدِيثِ وَالنَّظَرِ
أَوْ قَبْلَهُ فِي خِلَالِ ذَاكَ وَمَا بَأْسٌ إِذَا لَمْ تُحَلَّ لِي الْأُزْرِ
أَوْ عَضَّةٌ فِي ذِرَاعِيَا وَلَهَا فَوْقَ ذِرَاعِي مِنْ عَضِّهَا أَثَرُ
أَوْ لِمَسَّةٌ دُونَ مِرْطَئِيَا يَدِي وَالْبَابُ قَدْ حَالَ دُونَهُ السُّرُ
وَالسَّاقُ بَرَّاقَةٌ مُخْتَلِئُهَا أَوْ مَصَّ رَيْقٍ وَقَدْ عَلَا الْبُهِرُ
وَاسْتَرَحْتُ الْكَفَّ لِلْعَرَاكِ وَقَا لَتْ إِلَيْهِ عَنِّي وَالْدَمْعُ مِنْحَلِرُ
أَنْهَضُ فَمَا أَتَيْتُ كَالَّذِي زَعَمُوا أَنْتَ وَرَبِّي مَغَارِلُ أَثِيرُ
قَدْ غَابَتِ الْيَوْمَ عَنْكَ حَاضَتِي وَاللَّهُ لِي مِنْكَ فَيْكٌ يَنْتَصِرُ

يَا رَبِّ خَذْ لِي فَقَدْ تَرَى ضَرْعِي
أَهْوَى إِلَى مِعْضِدِي فَرَضْتُهُ
أَلْصَقَ بِي لَحْيَةً لَهُ تَحْشُتُ
حَتَّى عَلَانِي وَأَسْرِقِي غَيْبُ
اقْصِمِ بِاللَّهِ لَا نَجُوتَ بَهَا
كَيْفَ بَأْمِي إِذَا رَأَتْ شَفْتِي
قَلْتُ لَهَا : عِنْدَ ذَاكَ : يَاسْكُنِي
قَوْلِي لَهَا : بَقَّةٌ لَهَا ظَفَرُ
مَنْ قَاسَى جَاءَ مَا بِهِ سَكْرُ
ذُو قُوَّةٍ مَا يُطَاقُ مَقْتَدِرُ
ذَاتِ سَوَادٍ كَأَنَّهَا الْإِبْرُ
وَيْلِي عَلَيْهِمْ لَوْ أَنَّهُمْ حَضَرُوا
فَازْهَبْ فَأَنْتَ الْمَسَاوِرُ الظَّفَرُ
أَمْ كَيْفَ إِنْ شَاعَ مِنْكَ ذَا الْخَبَرُ
لَا بِأَسْ إِنْ بَجُرْبُ نَجْبَرُ
إِنْ كَانَ فِي الْبَقَى مَا لَهُ ظَفَرُ^(١)

ثم انظر إلى هذا اللون الرائق من المشاعر المشبوبة في شعر هو أحلى من السحر ، وكيف يأخذ بالألباب ، ويطبع النفوس بطابع الوفاء والمروءة ، ويسمها بسملة الحب الأبيض ، الذي لا تكلف فيه ، ولا مادة تعثره :

يقول جميل بثينة :

فَمَا وَجَدَ الْعَذْرَى عَرُوءَةً إِذْ قَضَى
عَلَى أَنْ مَنْ قَدْ مَاتَ صَادَفَ رَاحَةً
يَكَادُ فَضِيزُ الْمَاءِ يَخْدُشُ جِلْدَهَا
لَقَدْ لَامَنِي فِيهَا أَخٌ ذُو قَرَابَةٍ
وَقَالَ : أَفَقِيَ ، حَتَّى مَتَى أَبْتَ هَائِمٌ
فَقَنْتَ لَهُ فِيهَا : قَضَى اللَّهُ مَا تَرَى
فَإِنْ كَانَ رَشْدًا حَبَّهَا أَوْ عَوَايَةَ
لَقَدْ لَجَّ مِثْلَاقٍ مِنَ اللَّهِ - بَيْنَتِ
فَلَا وَابِيهَا الْخَيْرُ مَا خَنَتْ عَهْدَهَا
وَمَا زَادَهَا - الْوَأَشُونَ إِلَّا كَرَامَةً
أَفَى النَّاسِ أَمْثَالِي أَحَبُّوا فَحَالَهُمْ
وَهَلْ هَكَذَا يَلْقَى الْمَحْبُونَ مِثْلَ مَا
كُوْجِدِي ، وَلَا مَنْ كَانَ قَبْلِي وَلَا بَعْدِي
وَمَالْفَوَادِي مِنْ رَوَاجٍ وَلَا رُشْدٍ
إِذَا اغْتَسَلَتْ بِالْمَاءِ مِنْ رَقَةِ الْجِلْدِ
حَبِيبٌ إِلَيْهِ فِي مَلَامَتِهِ رَشْدِي
بُشِينَةٌ فِيهَا قَدْ تَعِيدُ وَقَدْ تَبْدِي
عَلَى ، وَهَلْ فِيمَا قَضَى اللَّهُ مِنْ رَدٍّ
فَقَنْتَ كَانَ مَا قَدْ كَانَ مِنِّْي عَلَى عَهْدِ
وَلَيْسَ لِمَنْ لَمْ يُوْفِ اللَّهُ مِنْ عَهْدِ
وَلَا لِيْ عِلْمٌ بِالَّذِي فَعَلْتَ بَعْدِي
عَلَى وَمَا زَالَتْ مَوَدَّتُهَا عِنْدِي
كَحَالِي أَمْ أَحْبَبْتُ مِنْ بَيْنِهِمْ وَحْدِي
لَقِيتُ بِهَا أَمْ لَمْ يَجِدْ أَحَدٌ وَجْدِي^(٢)

وأعترف أنني قد استطردت بعض الاستطراد الذي ساقني إليه ، وكلفني إياه حساسية هذا الموضوع النقدي الذي أثاره قدامة بن حنيفة من خلال نظريته في نقد الشعر ، ولا يزال لقصة الشعر بالأحلاق دوراً نقدياً في حياتنا المعاصرة .

(١) ديوان شار من برد : تحقيق السيد بدر الدين الأعرجي : دار الثقافة - بيروت : ص ٩٩ - ١٠٠

(٢) جميل بثينة : للعقاد : ط ١٩٦٠

والمتركة بين الأدب والفصيلة قديمة العهد ، يستغنى قائمة ، ما دامت هناك حدود تحريص الأخلاق على التزامها ، ويحاول الأدب أو الفن كله التحرر منها ، ومن يدري فلعل في تشبث الأدب بالحرية ، وصراعه في سبيلها حياة له وجمالا ، بل لعل جماله في هذا ليس غير .

المجال الأسلوبى لكل من الشعر والنثر

وثانية القضيتين اللتين فجرهما نصّ قدامة هي المجال الأسلوبى لكل من الشعر والنثر ، إنها قضية لا يزال لها دويها في مجال النقد المعاصر ، والنقد كما قلنا لون من الأدب ، أو هو أدب يضاف إلى النص الأدبى الذى يعرض له الناقد بالتفسير والتعليل والكشف والمقارنة ، فأسلوب هذا النقد أسلوب أدبى فنى ، لأنه وليد الطبع السليم ، والقرينة المتوهجة ، والثقافة الواعية ، والتدريب الطويل ، والممارسة المستمرة ، من هنا فهو يشترك مع النص الأدبى في فنيته ، ويزيد عليه ما يكتشفه في هذا النص من أمارات العبقرية ، ودلالات النضج العاطفى والعقلى ، وسمات الخيال المبتكر الخلاق .

يرجع أسلوب الناقد إلى ما تتميز به شخصيته من غموض ووضوح ، من قدرة على التحليل والتعليل والتفسير ، من طاقة متأملة أو سطحية ، ولذلك يقول بعض الأدباء : الأسلوب هو الرجل ، ولقد ترك قدامة بن جعفر مجال التعبير الشعري واسعا فضفاضا بالنسبة إلى الشاعر ، فليس هناك قيد يقيد من ناحية المعانى ، إن المعانى جميعها طوع بئانه ، إذ كانت البعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الحشب للنجارة ، والفضة للنصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أى معنى كان أن يتوحي الوصول إلى غاية التجويد .

والناقد من هنا يركز على النص ، لا على صاحبه ، في نظر قدامة ، فلا يتدخل في معتقده ، ولا في أخلاقه ، بل بما ينفخه من روح في شعره ، يقابل هذا ناقد آخر لا يفصل النص عن صاحبه ، بل ينقده مرتبطا بظروف الشاعر من حلال مجتمعه ، وعلى الشاعر أن يكون أسلوبه الشعري في مجال الحياة العامة مثل أسلوب النثر ، ولكنه يتميز عن أسلوب النثر بما فيه من روح الشعر ، وروح الشاعر ، وهنا يقتضينا المقام أن نقس رأيا نقديا موضوعيا لناقد كبير من أساتذتنا هو الأستاذ « محمد خلف الله أحمد » ندعم به ما نستشفه من مذهب قدامة من عمومية الحال

التعبيرى واتساعه بين يدى الشاعر والنائر على السواء ، إنه يذكر لنا تجربة شاعرين من أبرز النقاد فى الآداب الغربية ، « وردزورث » و « كولردج » زعيمى الحركة الرومانسية فى الشعر الانجليزى فى أواخر القرن الثامن عشر ، وأوائل القرن التاسع عشر ، فقد تظاهرا على القيام بتجربة شعرية جديدة لم تلبث أن أثارت بينهما خلافاً خطير الأثر فى النقد ونظرياته ، هذه التجربة الشعرية الجديدة توضع أمام الذهن العربى ، ليرى صوراً أخرى من معالجة قضايا الأدب ، يضمها إلى ما ورثه أسلافه العرب فى كتب النقد والموازنات من مناهج وأساليب .

وخلاصة هذه التجربة التى قام بها الصديقان « وردزورث » و « كولردج » أن يقيوما بنظم سلسلة من القصائد من نوعين : أحدهما يقوم على أحداث وأشخاص مما وراء الطبيعة (على الأقل فى بعض نواحيه) على أن يكون الهدف إثارة عناية القارئ من طريق التنبيه التخيلى والتمثلى للأحاسيس والانفعالات التى تصاحب تلك الأحداث لـ أنها كانت واقعية .

والسور الثانى يقوم على موضوعات متزعة من الحياة العادية ، حيث الحوادث والأشخاص مما يجذب العقل الباحث فى كل قرية ومحلة ، على شريطة أن يكون عقلاً ذا دراية وحس مرهف ، أو على الأقل ذا ملاحظة لا تغفل منها تلك الحوادث والأشخاص متى عرضت لها وبهذا نشأت فكرة المجموعة التى أسمياها : (Lyrical Ballads) والتى اتفقا على أن تتجه فيها جهود « كولردج » إلى ناحية ما فوق الطبيعة من أشخاص وحوادث يتصورها الخيال ، على أن يقرّبها إلى القلوب ، ويلبسها ثياب السائغ المأسوف ، ويشير من العناية بها ، والالتفاف إليها ما ينسى القارئ لحظة ما — عدم اعتقاده فى حقيقتها ، وعلى أن يكون نصيب « وردزورث » أن يتحوّل المألوف السائغ إلى حذاب غير عادى ، فيتناول أشياء الحياة اليومية وأشخاصها ، ويخلق عليها ثوباً من الجدة والطرافة ، وينبه فى النفوس إحساساً بها شبيهاً بإحساس ما فوق الطبيعة ، ذلك بأن يوقظ العقل من غفوة العادة والتقليد ، ويوجه انتباهه إلى ما فى الحياة المحيطة به من عجب وجمال .

هذه التجربة التى اتفق الصديقان الشاعران على القيام بها لم تكن تظهر ثمارها حتى أثارت بينهما خلافاً على طبيعة الشعر وموضوعاته وأسلوبه ، وهل ينبغى أن يفترق قاموسه من قاموس النثر ، وهل الوزن جوهرى فيه ؟ وما إلى هذه من نواح اهتمت ذا دوائر النقد الأدبى ، وستظل لها مكانتها ما بقى الشعر وناقده .

خلاصة وجهة نظر « وردزورث »

اختار « وردزورث » موضوعاً لقصائده التجريبية الحياة العادية ، ثم قصر نفسه من هذه الحياة على الجانب المتواضع الخشن — جانب عوام الناس ودهمائهم — لأن أهواء النفوس ومشاعرها كما يقول : تجدد في بيئة هذه الحياة أرضاً خصبة تنمو فيها نمو طبيعياً ، وتبلغ ما قدر لها من نضج وكمال ، وتقص عن نفسها في لغة سهلة لا يحد منها ضغط أو كتم ، ولأن هذه الأهواء والمشاعر توجد إذ ذاك في حالة من البساطة تمكن الحس المرهف من تأملها في دقة ، والتعبير عنها في قوة وحرارة هذا إلى أن الناس في تلك الحالة أقرب ما يكونون إلى النضيجة وأشكالها الجميلة .

واختار « وردزورث » كذلك أن يعبر عن هذه الحياة العادية في لغتها التي يتكلمها أهلها في معاشهم اليومي ، حيث يتصلون بعناصر الطبيعة اتصالاً مباشراً (ومن هذه تشتق أحسن عناصر اللغة) وحيث يعيشون بعيدين عن تأثير الغرور الاجتماعي ، فيكشفون عن مشاعرهم وأفكارهم في بساطة لا تمتنع فيها ولا تزويق .

مثل هذه اللغة حافلة بالحياة الحقة والشعور النبوي والفلسفة الثابتة ، وهي أفضل عنده من تلك القوالب الجافة التي يستعملها جمهرة المقلدين من الشعراء ، إذ يقيمون بينهم وبين العواطف الصحيحة الحية حجاً حاجزاً ، وإذا يجرون على نهج مصطنع من التعبير يؤثر به في بعض الأذواق تثيراً زائفاً مصطنعاً .

ولكن كان الشعراء القدماء قد استعملوا أنماطاً أنيقة من التعبير ، لقد كانوا يصدرون في ذلك عن فطرة وسليقة ، وكان بين تعبيرهم ومشاعرهم وثام وانسجام ، فخلف من بعدهم خلف قلدهم في التعبير دون الشعور ، وأبعثوا ما بين الشعر والحياة الحقيقية للناس^(١)

إن « وردزورث » لو كان ناقداً معاصراً لآثر أن يكون الشعر عندنا من النوع الذي يتناول الحياة اليومية في لغتها المألوفة . ونوجد في مقطوعات البهاء وهير ، وسهولته المصرية العذبة تعقيداً عملياً نظريته منذ انتشر السابغ المجرى ، بل لوجد ذلك

(١) في هامش ص ٧٩ من كتاب « من الناحية النفسية في دراسة الآداب وتقدمه » بقلم استاذنا محمد حلف الله رأياً عن الشيخ مصطفى عبد الرزاق في حقه « البهاء وهير » يقول : « أما البهاء وهير فعلى حد بعيد ، فعمله لغة الحياة اليومية الحارة في ساطعتها ومرونتها لغة للشعر بعد تفتيتها على قواعد الإعراب — وتقويم ما فيها من اللحن جهد المستطاع ، وحري على ذلك فيما كانت تعيش به نفسه ، وتبسط به عواطفه من فنون الشعر ، والروح المصرية تنحل في هذا الشاعر القوي العصبي نكهة ما ينحل في أي شاعر مصري عرفه في القديم والحديث »

أيضا في المجتدين من شعراء العصر العباس الأول ، وفيما نزع إليه بعضهم من ثبوت
على القديم ، وطرافة في اللغة ، ويسر في موضوعات القصيد .

ولن نجد القارئ في قصائد « وردزورث » إلا قليلا مما يسمى القاموس الشعري ،
فقد بذل الشاعر من الجهد في تحاشيه ما يبذل الآخرون في تدبيجة ، ولقد سلك
هذا الطريق ليقترب ما استطاع من لغة الناس ، ولأن يحقق اللذة التي أخذ على عاتقه
إيصالها إلى أذهان الآخرين ، وهي لذة تختلف كل الاختلاف مما يظنه بعضهم
الهدف المناسب للشعر . ومن أطرف ما يسجله « وردزورث » من نتائج تأمله
الباطني وصفه طريقته في النظم إذ يقول : « كانت خطتي أن أنظر طويلا إلى الشيء
أريد النظم فيه ، وأن أستوحيه هزة من الأحاسيس القوية ، وأن أطيل التفكير فيما
علق بنفسي منه ، حتى أستعيد الذكريات التي كانت لي معه ، ثم أدع الفرصة بعد
ذلك لمشاعري تنساب فيضا اختياريا ، ولذلك لن يجد القارئ في قصائدي كثيرا
من زور الوصف وباطله ، وسيجد اللغة التي أستعملها مناسبة للأفكار حسب
أهميتها ، ولعل من بعض مزايا هذه الخطة أنها صديقة للخاصة التي لا بد من تحققها
في الشعر ، وهي « حسن الأداء » ولكنها بالضرورة قد باعدت بيني وبين جزء كبير
من صور الكلام وتعايره مما يحسب ميراثا مشتركا بين الشعراء » فالشعر عنده : هو
الفيض الاختياري للأحاسيس القوية ، وهو ينبع من الانفعال الذي يستعيد الشاعر
في هدوء ، إذا يطيل الروية فيما خلف عنده الموضوع من انفعال ، حتى يتجدد
التأثر به في نفسه ، ويختفي الهدوء تدريجيا ، وينشأ في العقل انفعال مشابه للأول ، أو
قريب منه ، وهنا يبدأ التأليف الشعري الناجح ، ويستمر في هذا الجهد مصحوبا بحالة
من الغبطة العقلية ، وعلى الشاعر أن يقلد الطبيعة في هذا ، وأن ينقل المشاعر إلى
القارئ حية سليمة محوطة بهالة من اللذة والامتاع ، وأن يجعل من الوزن والقافية
عاملين جديدين يضيفان ثروة إلى النشوة العقلية ، ويخلعان على لغة الناس رواء
موسيقيا ، ويلبسان العادي المألوف ثوب الجديد الطريف .

إن الجزء الأعظم من لغة أي قصيدة جيدة يجب في نظر « وردزورث » ألا يختلف
من لغة النثر الأدبي الجيد إلا من حيث الوزن ، ليس هذا فحسب ، بل أنت في
الواقع واحد لغة معظم الأجزاء الطريفة من أحسن القصائد هي بعينها لغة النثر إذا
كان التأليف جيدا . ومن السهل البرهنة على صدق هذا بالرجوع إلى الآثار الشعرية
حتى شعر « ملتن » (John Milton ١٦٠٨ — ١٦٧٤) الذي كتب بعض
أعماله باللاتينية ولكنه كان صادقا في حب لغته القومية ، وقد اصطنع لقصائده

ومقطوعاته اللغة البسيطة غير المصنعة .

وهنا يسوق « وردزورث » مثلاً من شعر « توماس جراى — Gray — ١٧١٦ — ١٧٧١ الذى كان معروفاً بتدقيقه فى لغة الشعر ، وضرورة التفرقة بينها وبين لغة النثر ، ويحلل هذا المثل ، ثم يلاحظ أن خير أبياته على الإطلاق ما قربت لغته من لغة المنشور — ويكفى فى نظره « وردزورث » للتفرقة بين الشعر والمنطق اليومى الحسن المتبدل أن تختار لغته من بين اللغة التى يتكلمها الناس اختياراً قائماً على الذوق والإحساس ، وأن يضاف إلى هذا الاختيار ضرافة الوزن وطلاوته ، ولا شك فى أن الشاعر إذا أحسن اختيار موضوعه ، فإن الفرصة وحدها ، ومنطق النفس وأحوالها ، ستلهمه ضرورياً من التعبير^(١) يقوم بعضها على الفن البلاغى من مجاز واستعارة قياماً طبيعياً لا تكلف فيه ، ولو أن شاعراً حاول أن يضيف من عنده تعابير وصوراً لا تثيرها الأحوال الطبيعية التى يتصدى لوصفها خاءً شعره نائياً عن الجودة ، فارغاً من التأثير .

إن « وردزورث » يعلن أنه يجرى على غير رغبته ، إذ يتبع ما جرت به العادة من استعمال « شعر » مرادفة للنظم ، ومقابلة فى القسمة لكلمة « نثر » وفى رأيه أن هذا الاستعمال قد أدخل فى النقد الأدنى مالا حجة له من القوضى ، وخير منه ذلك الاستعمال الفلسفى الذى يجعل الشعر مقادلاً ننعلم أو الكتابة التى يقصد فيها إلى تقرير الحقائق (Matter of Fact) .

فالكلام عنده لا ينقسم إلى شعر ونثر ، وإنما ينبغى أن ينقسم إلى شعر وعلم ، ومن الشعر ما هو منظوم ومنثور ، وللوزن الموسيقى فى النظم لذة طبيعية لا يؤخذها إلا مكابر ، ولو وصفت العواطف والعادات والصفات وصفاً جيداً مرة فى النثر ومرة فى النظم لقرىء النظم مائة مرة ، حيث لا يقرأ النثر إلا مرة واحدة .

إن الذوق الدقيق فى الشعر — بل فى جميع الفنون — موهبة مكتسبة لا تنتج إلا من طول الممارسة لتماذج الآداب وطول التفكير فيها ، ومن لم يبذل الكثير من وقته فى مصاحبة الشعر الجيد وتذوقه جاءت أحكامه فجأة بخاطئة .

(١) فى هامش ص ٨٣ من المرجع السابق : نعت الفاهر ابراهيم مكية قرية من هذه فى صلة المعاني بألفاظها يقول فيها : إذا فرغت من ترتيب المعاني فى نفسك لم تفتح إلا أن تسألف فكراً فى ترتيب الألفاظ بل أخذها ترتيب لك تخكم أنها حدم للمعاني وناعمة ، ولاحقة بها .

لهذا سأل نفسه : ما الذي تدل عليه كلمة شاعر ؟ وما خصائصه ؟ ومن يخاطب ؟ وما اللغة التي ينتظرها منه الناس ؟

ويجب بأن الشاعر انسان يتكلم إلى الناس ، إنسان قد وهب مقدارا أوفر من الحسّ والحماسة والحنان ، والمعرفة بالطبيعة الإنسانية ، وهب نفسا أوسع من غيره من الناس أفقا ، إنسان مغتبط بمشاعره ونزعاته ، وبما تضمنت روحه من أسرار الحياة ، يلذ له أن يفكر فيما في الوجود من مشاعر ونزعات مشابهة لما عنده ، وأن يخلق هذه خلقا إذا لم يجدها ، وعنده إلى جانب ذلك استعداد لأن يتأثر بالأشياء الغائبة كأنها حاضرة ، وأن ينشئ في نفسه نوازح قد تشابه ما تحدثه الحوادث الحقيقية ، لهذا كله كسب استعدادا وقدرة أكبر على التعبير عما يفكر ويحس ، ولا سيما من المشاعر والأفكار التي تنبعث فيه بلا مؤثرات خارجية مباشرة .

على أنه مهما يكن نصيب الشاعر من هذه الملكة كبيرا ، فليس هناك من شك في أن اللغة التي توحىها إليه لا يمكن إلا أن تكون في الغالب أقل في حيويتها من اللغة التي يتكلمها الناس في حياتهم الحقيقية ، تحت تأثير ضغط مشاعرهم .

ومن الواضح أنه ما دامت المهمة الأساسية للشاعر تقليد المشاعر ووصفها ، فإن عمله هذا — إلى درجة ما — التي إذا قيس بالأعمال والآلام الحقيقية الواقعة ، لهذا يجتهد الشاعر أن يجعل أحاسيسه قريبة من أولئك الأشخاص الذين يصفهم ، لا بل يحاول أن يخيل إلى نفسه أن مشاعره ومشاعر أولئك شيء واحد .

يقول أرسطو : « إن الشعر أكثر أنواع الكتابة فلسفة » ، ويوافقه « وردزورت » على هذا معتبرا موضوع الشعر الحقيقية — لا الحقيقة الفردية أو المحلية — ولكن الحقيقة العامة العاملة ، إن الشعر هو صورة الإنسان الطبيعية ، والقيد الوحيد الذي يعمل تحته الشاعر هو أن يتيح لذة عاجلة لكائن إنساني يسمعه — لا بصفته قانونيا ، أو طبييا ، أو بحارا ، أو عالم طبيعة ، أو فلسفة ، ولكن بصفته إنسانا ، وليس هذا القيد عيبا أو مهانة في حق الشاعر ، بل على العكس ، هو اعتراف بجمال الوجود ، وهو عمل غير شاق على من ينظر إلى الدنيا بعين الحب ، وهو احترام تؤديه لخاصية الفطرة في الإنسان — وهي اللذة — فالمرء مضطور على أن تقوم حياته على أساس اللذة ، بها يعرف ونحس ، ويعيش ، ويتحرك ، ويشارك غيره في وجدانه ، ويتأمل الحقائق العامة .

وهنا تتجه نظرية « وردزورث » اتجاها فلسفيا سيكولوجيا قائما على مبدأ اللذة ، يصل به إلى أن شعور الشاعر ينشأ في جو من اللذة ، وهدفه هو عرض الحقيقة عرضا يورث اللذة — سنة الله في خلقه ، ولن تجد لسنة الله تبديلا .

ومعرفة العالم والكيمائى وغيرهما لذيدة ، ولكن معرفة الشاعر تنفذ إلينا جزءا ضروريا من وجودنا ، ومن ميراثنا الطبيعي الذى لا يمكن فصله عنا ، على حين أن معرفة العالم معرفة فردية ، تصل إلينا في بطن ، فرجل العلم يطلب الحقيقة من بعيد ، ويحبها ويحرص عليها في وحدته ، ولكن الشاعر يغنى أغنيته ، فيطرب ، ويطرب معه الناس جميعا .

إن الشعر هو جوهر المعرفة وروحها اللطيف ، وإن الشاعر هو صخرة الدفاع عن الطبيعة الإنسانية ، يحمل معه أينما سار تعاطفا وحباً ، وعلى الرغم من فروق الأرض والجو ، ومن فروق اللغة والعوائد ، والقوانين والتقاليد ، وعلى الرغم من الأشياء التي تبلى وتذهب من العقل في سكون ، فإن الشاعر يربط المملكة الإنسانية كلها برباط من الوجدان والمعرفة ، وهو يجد موضوعاته في كل مكان ، ويجول حيثما وجد جوا من الإحساس يطير فيه بجناحيه ، وإذا كانت جهود رجال العلم ستخلق تطورا جديدا مباشرا أو غير مباشر — في ظروفنا ، وفي التأثيرات التي تصل إلينا ، فإن الشاعر سوف لا يتوانى عن تتبع هذه التطورات ، وسيكون دائما مستعدا لحمل الإحساس إلى موضوعات العلم نفسه ، فكل ما يكشفه الكيمائى وعالم النبات وعالم المعادن سيكون موضوعا لمناسبة فن الشاعر . إن الشاعر يتميز عن بقية الناس بسرعة تفكيره وإحساسه بلا تزيين عاجل مباشر ، وبقدرة أكبر على التعبير عن الأفكار والأحاسيس ، هذه الوجدانات والأفكار العامة عند الناس ، وهى لا شك تتصل بعواطفنا الروحية ، وإحساساتنا الحيوانية ، وبما يسببها ويشيرها ، تتصل بعمليات العناصر ، وبمظاهر الوجود المنظور ، بالعاصفة وشعاع الشمس ، بتطورات الفصول ، بالحرارة والبرودة ، بفقد الأصدقاء الأحباب ، بالأذى والعتب ، والرجاء والخوف ، والاعتراف بالجميل .

هذه وما شابهها هى الموضوعات والأحاسيس التي يصفها الشاعر ، وهى بعينها أحاسيس بقية الناس ، وما يهمهم ، وما يعينهم .

إن الشاعر يفكر ويحس بروح الوجدانات الإنسانية ، فكيف تختلف لغته — إذن — اختلافا كبيرا من لغة بقية الناس الذين يشاهدون في قوة ووضوح ! إن

الشعراء لا يكتبون للشعراء فحسب ، ولكن للناس ، وإن الشعر هو أول المعرفة الإنسانية ونهايتها ، وإنه خالد خلود قلب الإنسان^(١) .

إننا نلاحظ أن « وردزورث » يتنزل من عليائه إلى عامة الناس ودمائهم ، لأنه يجد في بيئة هذه الحياة أرضا خصبة — على حدّ قوله — تنمو فيها مشاعره ، وتستيقظ انفعالاته ، وهو يريد أن يكشف عن هذه الحياة البسيطة الخشنة دون تزييف ولا تنميق ، فاقرب بذلك من لغة الشعر البسيطة العادية التي يفهمها ويتلوقها عامة الناس ، وذلك — لعمري — انحدار بلغة الشعر الراقية التي ينبغي أن يتناول إليها العامة والخاصة ، لتسمو بأذواقهم ، وترتفع بمستواهم الأدبي والفني وإذا تواضع الشعر ، وهبط من عليائه إلى الدماء ، ضعفت منزلته الأدبية ، إن الشعر أشبه شيء بالطائر الذي يندر أن يقع على الأرض ، ويظل في معظم حياته محلقا في السماء ، متقللا بين الأفنان اللبانة ، ممتزجا بالزهور والرياحين ، قد يكون « وردزورث » محقا لو أنه جعل الشعر يتنزل من عليائه ليصوّر أحوال الدماء ، ويلتقط بحاسته اللاقطة قضاياهم ومشاكلهم ، فيحسن التعبير عنها ، وقد يكون محقا كذلك إذا أرخى العنان للشعر أن يتترع تجاربه من كدح الإنسان ، وشقاء الإنسان ، على أن يظل مع ذلك محتفظا بلغته الراقية ، وصوره الجميلة ، وتواضعه الموسيقية العذبة ، فيتميز بذلك عن النثر الفني لما فيه من قيد ، أو زيادة في القيد ، وهذا القيد من الوزن والقافية لا يجعل من الشعر معضلة العضلات ، ولا يصنع منه صخرة تكسر على قمعتها ملكات الموهوبين ، وقرائح النابغين ، إنه يعين القريحة على أن تجود بخير ثمارها الأدبية ، وكثيرا ما يصل الشاعر إلى المعنى الفذ الذي لم يكن يقصد إليه من خلال القيد ، وكثيرا ما يكشف النقد من خلال القيود الشعرية معاني ومضامين لم تكن في بال الشعراء وهم ينتجون قصائدهم .

على أن يظل أسلوب الشعر هو أسلوب الشعر الذي يتميز عن أسلوب النثر بما فيه من طاقات عاطفية هائلة ، تثير الانفعالات العميقة ، وتركب أجنحة الخيالات الهائلة ، وعلى أن يظل أسلوب النثر هو أسلوب النثر بما فيه من دقة الأفكار ، ووضوح الحقائق ، ولبسات الخيال ، وإعتدال العاطفة .

(١) من الوجهة النسبية في دراسة الأدب وتقدّه : ٧٤ وما بعدها .

إن هذا التواضع الشديد الذى يتواضعه الشعر فى نظر « وردزورث » يتعد بنا عن نظرية السهل الممتنع ، الذى يخيّل إلى المتلقين أنهم يستطيعون الاتيان بمثله ، ولكنهم يحسون بعجزهم وتقصيرهم حينما يباشرونه ، ويريدون الوصول إلى مداه .

ونظرة « قدامة بن جعفر » الناقد العربى حينما أباح المعانى عامة للشاعر لم يكن يقصد من وراء ذلك إلى أن يتنازل الشعر عن عرشه ، ويعيش فى أكواخ الداهية والعامة ، إنه يذهب إلى أن تكون جميع المعانى قابلة لعنصر الشعرية ، خاضعة للتجارب البشرية ، لا فرق بين معنى وآخر إلا من جهة الصياغة ، وبلوغ الجودة ، عل أن تكون السهولة والبساطة مما يحفظ على الشعر روعته وصفاءه ، وبعد منزلته فى النفوس ، والتطلع إليه فى عليائه الراقية ، تماما كما نقرأ شعر أبى العتاهية ، والبحترى ، والبهاء زهير ، وبعض نماذج المتبنى ، ونماذج الغزل العذرى .

وفى رد « كولردج » Coleridge على صاحبه « وردزورث » Wordsworth يذهب إلى أن القصيدة تحتوى نفس العناصر التى يحتوئها التأليف النثرى ، فليس الفرق بينهما — إذن — إلا كيفية جمع تلك العناصر معا تبعا لهدف معين ، وعلى حسب الفرق فى الهدف يكون الفرق فى التأليف ، فمن الممكن مثلا أن نؤلف تأليفا منظوما يكون الغرض منه مجرد إعانة الذاكرة على حفظ مجموعة من الحقائق والملاحظات بنوع من الترتيب السطحي ، وأن نسمى التأليف الناتج قصيدة ، مجرد أنه يختلف من النثر بالوزن والقافية ، أو بهما معا ، وفى هذا المعنى — وهو أحظ المعانى — نستطيع أن نطلق اسم قصيدة على الضوابط المعروفة بالانجليزية لأيام الأشهر ، ومثلها فى ذلك ضوابط العربية ونسوتها ، وبما أن هناك لذة خاصة فى توقع تكرار الأصوات والكميات ، فإن كل تأليف يحتوى هذا العنصر الجذاب ، يصح — مهما تكن محتوياته — أن يسمى من حيث الشكل السطحي قصيدة . ولكننا نستطيع أن نميز بين أنواع التأليف بعضها وبعض من حيث الهدف والمحتويات أيضا ، فتارة يكون الهدف المباشر إيصال الحقائق ، سواء أكانت حقائق قطعية قابلة للبرهان كأعمال العلم ، أم حقائق جربت وسجلت كما فى التاريخ ، وقد يقترب تحقيق هذا الهدف نوع من أسنى أنواع اللذة العقلية ، ولكن إيصاله ليس العرض المباشر ، وتارة يتجه التأليف إلى إيجاد اللذة ، وينجح فى ذلك نجاحا كبيرا ، دون أن يكون موزونا أو مقفى ، كما فى القصة والرواية .

فهل مجرد إضافة الوزن مع القافية أو بدونها يسمح لمثل هذه الكتابات أن تسمى قصائد ؟ إنه لا شيء يحدث لذة دائمة إلا إذا احتوى فى نفسه سر هذه الخاصة ،

وإن تحقيق لذة سامية دائمة لا يجيء من مجرد إضافة الوزن ، وإنما يجيء حيث يكون لكل جزء في العمل الفني نصيبه في بناء اللذة المشتركة ، وحيث تكون الأجزاء متناسقة مع تناسق يبرُّ الانتباه الخاص لكل منها ، واللذة المتكررة بتكررها مع النغم الموزون ، بجانب اللذة العامة الحاصلة من تألفها جميعا .

فالقصيدة من هنا هي ذلك النوع من التأليف الذي يخالف الأعمال العلمية في أنه يتخذ إيصال اللذة — لا تقرير الحقيقة — هدفه المباشر ، والذي يتميز من بقرية أنواع الكتابة التي تشترك معه في هذا الهدف ، بأنه يرمى إلى تحقيق لذة عامة تصدر عنه باعتباره وحدة متناسكة ، تمتشى ونشوات الارتياح الخاصة التي تصدر عن كل جزء من أجزائه .

القصيدة المشروعة — إذن — هي التي يشدّ بعض أجزائها بعضا ويفسره ، كلّ يقوم بنصيبه في بناء الهدف العام للتأليف المنظوم ، ويتناسق وإياه ، ولقد أجمعت كلمة النقاد الفلاسفة في كل العصور على أن شرف هذا الاسم (قصيدة) ينبغي ألا يخلع على نوعين من التأليف ، ينسبان خطأ إلى القصيدة : أحدهما سلسلة من الأسطر المنظومة أو الأبيات ، يستقل كل منها بانتباه القارئ جميعه ، وينفصل في السياق حتى يصبح وحدة منفكة ، لا عنصرا منسجما ، والثاني تأليف مهلهل يمر عليه القارئ مرّا سريعا ، ويجمع منه النتيجة العامة ، دون أن ينجذب إلى عناصره المكوّنة له ، أو يعطى كلا منها نصيبه من الانتباه ، يجب — إذن — أن تكون القصيدة بحيث تحمل القارئ معها إلى الأمام ، لا بمجرد الدافع الآلى للاستطلاع ، ولا بمجرد الرغبة الملحة في الوصول إلى النتيجة النهائية ، ولكن عن طريق النشاط البهيج لعقل يلد ما في الرحلة نفسها من طرائف وآثار ، يجب أن تكون حركة القارئ مثل حركة الحية التي اتخذها المصريون رمزا للقوة الذهنية ، أو مثل حركة انتقال الصوت في الهواء ، يجب أن تكون بحيث يقف القارئ عند كل خطوة ، أو يتراجع إلى الوراء قليلا ليجمع من تلك الحركة قوة تحمله ثانية في سيره إلى الأمام .

هكذا قرر « كولردج » صفات القصيدة الجيدة ، ثم مضى يبحث :

ما الشعر ؟ وما الشاعر ؟

ويجب على ذلك بأن كتابات « أفلاطون » و « تيلور » وأشباههما ، تمدّنا براهين قطعية على أن شعرا من أسمى طراز يمكن أن يوجد بلا وزن ولا قافية ، ويمكن

أن يوجد حيث الهدف المباشر تقرير الحقيقة ، لا إحياء اللذة ، وإذن فأى معنى نعطيه للشعر فإنه يحمل في طيه نتيجة لازمة هي أنه في القصيدة الطويلة لا يمكن أن تكون كل جزئياتها من الطراز الشعرى السامى ، غير أننا ملزمون من جهة أخرى إلزاماً فنياً أن نجعل من القصيدة وحدة متجانسة ، فلا بد من أن نعمل إلى الأجزاء غير الشعرية في القصيدة ، فنجعلها تلائم الشعر ، وتنسجم وإياه انسجاماً ، وذلك لن يكون إلا باختيار وترتيب مقصود ، يقوم به الخاطر بتوجيه من الذهن والإرادة ، حتى يتحقق اشتراك العناصر في خاصية لا بد من توافرها في كل ما هو شعري — وإن كانت غير مقصورة على الشعر — وهي إثارة مقدار من الانتباه أو الاهتمام المستمر الموزع توزيعاً مناسباً في صورة يقصر دونها النثر حديثاً أو كتابة .

إن الشاعر في صورته المثالية يثير النشاط في النفس الإنسانية كافة ، ويخضع ملكاتها بعضها لبعض حسب أهميتها وشرفها ، وهو ينفث روحاً من الوحدة تؤلف كلاً إلى كل وتجمعه ، وعدته في ذلك تلك القوة التركيبية السحرية التي نطلق عليها اسم الخاطر أو الخيال ، هذه القوة التي يدفعها الفهم والإرادة إلى العمل ، ويتوليانها بالتوجيه الحازم المستمر الرفيق تكتشف عن نفسها في حفظ التوازن ، وفي التوفيق بين الكيفيات المتعارضة أو المتباينة ، فتجمع المتشابه إلى المختلف ، والمعنوى إلى الدائق ، والفكرة إلى الصورة ، والفردى إلى العام ، وتؤلف بين الجديد الضريف ، والقديم المألوف ، بين حائثة غير عادية من الأفعال ، ونوع غير عادى من الضبط والنظام ، وبين الحكم اليقظ الواصل ، والحماسة المتدفقة العميقة ، وهي إذ تمزج الطبيعي والمصنوع ، وتنسجهما معاً ، لا تزال تخضع الفن للطبيعة ، والطريقة للمادة ، وإعجابنا بالشاعر لتأثرنا بالوحداني بالشعر .

هذا هو مجمل رأى « كولردج » في القصيدة وفي الشاعر ، وعليه يبنى نقده لصاحبه « وردزورث » الذى رأيناه من قبل يؤكد جانب اخسانية في الشاعر ، وتقليد الطبيعة والإنسان ، والقدرة على التعبير عن الأفكار والأحسييس في لغة تقرب من لغة الناس .

وهنا نرى كيف يضع « كولردج » إصبعه على العبقرية الشعرية نفسها ، تلك التي تعمّر عقل الشاعر أولاً ، وتكيف تصورات وأفكاره وانفعالاته ، ثم يتجلى سحرها بعد في خلق وحدة فنية ، تهز بمجموعها ، كما تسر بأجزائها ، وتثير عند القارئ أو السامع انشائها مستمراً متوازناً ، لا تسمو إلى إنتاج مثله لغة النثر في حديثه أو كتابته .

ثم يقف « كولردج » أمام مادّة الشعر وقاموسه ووزنه ، ليفتد ما ذهب إليه « وردزورث » في ذلك المضمار ، فيقرر أننا نظرب لصور الحياة الخشنة فعلا ، ولنلذّ جمالها ، نظرب لصورة الراعى يسوق غنمه ، أو الصائد ينشر شبابه ، أو الفلاحه ترد الماء بجرتها ، ونظرب للقطعة الشعرية تقص قصة البدوى في خيمته ، وقد عرج عليه طارق مرمل الزاد معنّى بحاجته .

ولعل مرجع هذا الطرب كما يرى « كولردج » واحد من أسباب ثلاثة :

١ — كون الأشياء المعروضة طبيعية لم تغرّ من بساطتها يد التهذيب والتثقيف الاجتماعى ، والنفس الانسانية تميل إلى الإعجاب بكل ما هو طبيعى ، بل تنزع فى الكثير من أحوالها إلى التجرد من مظاهر العمران ، والرجوع إلى أحضان الطبيعة .

٢ — أن روحا رفيقة خفية من معرفة الفنان وموهبته تسرى تحت ذلك السطح الظاهر للمعرض الطبيعى ، فتتمترج به امتزاج الماء بالراح ، وتزيده سحرا وتأثيرا .

٣ — إحساس بالسمو والرفعة يثيره فى نفس القارئ ذلك التقابل المعروض عليه بين ما هو طبيعى خشن ، وبين ما هو مصنوع رقيق ، كما يطرب أهل الطبقات الراقية إذ يطلعون على تقليد ناحح لأداب الطبقات الدنيا وأحاديثها ، وكالذى كان يفعله الملوك والأشراف فى الزمان الأول ، إذ يحتفظون فى بلاطهم بالمضحكين وذوى الغفلة ، والبارعين فى تقليد أصناف الناس ..

والذى لا يوافق فيه « كولردج » صاحبه « وردزورث » أنه اختار الحياة المتواضعة الخشنة مادة لقصائده ، لا لسبب من هذه الأسباب الثلاثة ، بل لأن مشاعر القلب الأساسية — كما يقول — تجد فى ذلك الميدان أرضا أنسب لتمائها ونضجها ، ولأن تأمل هذه الأحاسيس فى بساطتها أيسر ، والتعبير الشعرى عنها يجرى أكثر حياة وقوة .

والواقع أن « وردزورث » ورفاقه الرومانسيين يميلون إلى حب الطبيعة ، وتشخيصها ، والحديث إليها ، واستيحائها ما ضمتته من آيات وأسرار ، ثم هى إلى جانب ذلك جزء من التورة التى يشنّها الجديد على القديم ، والتى يسوق إليها مغالاة عصر من العصور فى التزام قاموس شعرى خاص ، وأوزان بعينها لا تقبل الزيادة ولا النقصان ، وشطحات شعرية تخلق فى الأفاق العليا ، كأنما تستكف أن تتخذ من الطبيعة ومظاهرها وأهلها الفطرين موضوعات لها .

فصيحة « وردزورث » ضيقة تمرّد وإصلاح وعبول عن التماذج المحفوظة المتكلفة ، والموضوعات الموهلة في التجريد .

و « كولردج » يعترف بهذا الفضل لصاحبه ، ولكنه يلاحظ أن أطرف قصائده التي كان مؤثرا فيها إلى درجة كبيرة أو صغيرة لم تستمد أشخاصها من الحياة الخشنة كما يريد أن يفهمها ، وأن العواطف واللغة التي افترض أنها نقلت عن عقول أولئك الأشخاص ومخادثاتهم إنما ترجع إلى ظروف وأحوال ليست مرتبطة ارتباطا ضروريا بمحسنة العيش وسداجته .

ولا يستطيع « كولردج » أن يوافق صاحبه « وردزورث » في زعمه من أن أحسن أجزاء اللغة إنما يشتق من الموضوعات التي يتصل بها عوام الناس ، وأرباب الحرف والمهن في حياتهم اليومية ، وله على ذلك جوابان .

الأول : أنه إذا كان الاتصال بالشئ يستلزم معرفته إلى درجة تجعل من الممكن التأمل فيه تأملا مميّزا ، فإن معرفة الجلف غير المتعلم بما حوله من الأشياء لا تمّده إلا بقاموس من التعبير ضئيل جدا ، ذلك لأنه لا يتحدد في تفكيره إلا الأشياء المألوفة ، وصفات الأعمال التي تتطلبها حاجاته الجسدية ، أما ما عداها من الطبيعة ، فيبقى التعبير عنه مقصورا على عدد قليل من الألفاظ الغامضة المختلطة في ذهنه .

الثاني : أن هناك طوائف من العجماوات ذا أصوات مميزة تستطيع بها أن تلفت نظر الآخرين إلى مطالبها من طعام ومأوى وأمن ، ومع ذلك نتردد في تسمية هذه الأصوات لغة ، ولاشك أن أحسن أجزاء اللغة الإنسانية إنما يشتق من التأمل في أعمال العقل - الإنساني نفسه ، وهذا يتألف من استخدام رموز ثابتة - استخداما اختياريا - للتعبير عن الخطوات الداخلية للعقل ، وعن عمليات الخيال ونتائجه ، وهذه لا يشعر الرجل غير المثقف بالجزء الأكبر منها . على حين أنك تجد معظم غير المتعلمين في الجماعة المتمدنية يشاركون في هذه الألفاظ بالتقليد ، أو الحفظ لما يسمعون من معلمهم ، وأولى الرعاية فيهم .

إن لغة كل شخص تختلف حسب مقدار معرفته ، ونشاط ملكاته ، وعمق أحاسيسه أو سرعتها ، ثم تختلف أيضا حسب الخصائص المشتركة للطائفة التي ينتمي إليها ، وحسب الكلمات والتعابير التي ترد في الاستعمال العام لبيئته الواسعة .

فأى هذه النواحي يعنى « وردزورث » حينما يصف اللغة التى يستعملها فى شعره بأنها اللغة الحقيقية (Real) وأنها لغة الحياة الحقيقية .

إن هذا الغموض تنبه له « كولردج » ، وعنده أن كلمة (Real) هنا لا محل لها ، وأنه يجب أن تأخذ مكانها كلمة أخرى ، أو تعبير آخر مثل . اللغة العادية ، أو اللسان الشائع مثلا .

أما القيد الذى أضافه « وردزورث » وهو أنه سيستعمل اللغة الحقيقية للناس ، وهم تحت تأثير حالة خاصة من الهزة والتأثر ، فذلك لن يفيد كثيرا ، إذ أن طبيعة كلمات الشخص الواقع تحت تأثير حالة مثيرة من الفزع أو الحزن أو الغضب إنما تتوقف بالضرورة على ما اختزن عقله من قبل من حقائق عامة وتصورات وأخيلة ، وكلمات تعبر عن هذه كما وكيفما ، فالانفعال أو التأثر لا يخلق جديدا وإنما يزيد نشاط الموجود .

ومن ثم لن يجد الشعر — كما يفهمه « كولردج » فى مظاهر الحياة الخشنة جوّه الذى يخلق فيه ، أو موضوعه الذى يجرى فيه قلمه بالإبداع والتصوير ، وإذا قصصنا حواشى هذه الحياة ، وهذبنا جوانبها ، كما فعل « وردزورث » خرجت عن أن تكون حياة خاصة كالذى يزعمه . أما من حيث اللغة ، فقد ذهب « وردزورث » إلى أن لفظة النثر لا تختلف عن لغة النظم بدليل أنه قد يجيء فى سياق النثر نظام من الكلمات والجمل إذا نقل بنصه إلى النظم كان حسنا مناسبا ، وقد يعثر الباحث على عبارات جميلة ، وجمل كثيرة الورود فى قصائد جيدة إذا ما نقلت إلى النثر كانت مناسبة وجيدة كذلك .

ويوجه « كولردج » هنا اعتراضا إلى صاحبه يقول : أليست هناك أحوال من التعبير أو أنظمة من الجمل ، تكون فى مكانها الطبيعى المناسب فى تأليف نثرى جادّ ، ولكنها تفقد حسن ائتلافها وتجانسها فى الشعر الموزون ؟ ثم ألا يحدث أن تكون هناك فى لغة القصيدة أنظمة مناسبة من الكلمات والجمل وصور الكلام ذات الجرس والنبرات الخاصة ، وهذه بعينها إذا ما نقلت إلى تأليف نثرى جادّ بدت غريبة نائية ؟ مثل هذا يحدث ، بل يجب أن يحدث .

ويبحث « كولردج » مسألة الوزن ، وما يجب أن تكون عليه لغته وتعبيره ، فيرجع أصله إلى توازن فى العقل ، يحذره المجهود الاختيارى الذى يحاول أن يأخذ بزمام الانفعال ، ويلطف من حدته ، فأول التيار الشعرى موجة تهز كيان النفس ، وتحرك

موازين وجدانها وأحاسيسها ونظم عواطفها ، ولكي تستعيد النفس هدوءها ونظامها يتدخل جانب الإرادة والحكم منها تدخلا واعيا ، فينظم هذه الفورات الانفعالية ، ويضع لها معالم وحدودا تضبط سيرها ، وتؤدي بها إلى غايتها المنشودة ، وهي إحداث اللذة العقلية ، ومن هذا التوازن بين الحالتين المتعارضتين ، حالة التأثر الوجداني ، وحالة الضبط الإرادي يشأ الوزن الشعري .

هاتان الناحيتان — ناحية الانفعال الطبيعي ، والغرض الإرادي — يجب أن تتوافقا ، وأن تجتمعا ، لا اجتماع جوارر فحسب ، ولكن اجتماع تمازج واتحاد ، وهذا الاتحاد إنما يظهر في تكرار هيئات الكلام — التي كانت في الأصل وليدة الانفعال ، ثم تبتها الإرادة ، ونظمت سيرها — تكرارا أكبر مما يرغب ويحتمل لو لم يكن الموقف السيكولوجي على هذه الصورة ، أي لو لم يكن المقام مقام وجدان متأثر طامنت من جماعه يد القوة الضابطة ، وأخذت بزمامه إلى حيث يبلغ الهدف المطلوب .

هذا التمازج يميل إلى أن يحدث من نفسه استخداما للغة بديعة الصور ، محركة للذهن أكثر مما تستلزمه حالة أخرى لم يجتمع فيها هذان العنصران ، وليس الموقف الشعري في حقيقته إلا ميثاقا ضمنيا معقودا بين الشاعر والقارئ ، يأخذ فيه الشاعر على عاتقه أن يوفر للقارئ نوعا ودرجة خاصين من التأثر اللذيذ ، وينتظر القارئ من الشاعر أن يفي له بذلك الميثاق .

ويلاحظ « كولردج » أن صاحبه لا يفتأ في كتاباته ينسب قيمة الوزن على المقدرة التي يؤثر بها خلال اتحاده مع العناصر الأخرى للشعر ، ولكن « وردزورث » لا يتعرض للسؤال المهم وهو : ما هي تلك العناصر التي لا بد أن يتحد بها الوزن ، لكي يحدث تأثيره في تحقيق اللذة العقلية ؟ « إنما مثل الوزن في الأغراض الشعرية مثل الحميرة » ليس لها من نفسها كبير قيمة ، ولا نضعها كبير لذة ، ولكنها تهب حيوية وروحا للسائل الذي تمزج معه مزجا مناسباً .

إن الوزن منه للاعتناء ، ولكن ليس ذلك للذة خفية فيه ، فلا بد لتوافر هذه اللذة من أفكار وتعايير مناسبة تصحب الوزن ، والشاعر إنما يلجأ إلى النظم ، لأنه سيستعمل لغة تختلف من لغة النثر ، وإذا لم تكن القصيدة على هذه الصورة جاء نظمها ضعيفا ، مهما تكن طرافة الفكر التي يستمدّها العقل الفلسفي من حوادثها أو معانيها .

إن من يقلب الموضوع على وجوهه يجد الوزن هو الصورة الطبيعية للشعر ، ويجد الشعر من غير وزن أثير ناقصا ، وإذا كانت الصلة على هذه الدرجة فكل ما يتحد مع الوزن — مهما يكن جوهره غير شعري — يجب أن يكون له اشتراك مع الشعر في بعض الصفات . وإذا كان الشعر — كما يقول « وردزورث » يتضمن على الدوام حالة مثارة من الأحاسيس والملكات ، فإن من المعروف المقرر في دراسات النفس أن لكل انفعال هزة نفسانية خاصة به ، ومن الواجب والطبعي أن تكون له كذلك صورة خاصة به من التعبير .

إن الجبلة الروحية السامية للإنسان تحفره على الدوام إلى أن يتطلب الوحدة عن طريق الملازمة والانسجام ، وهذه الفطرة الإنسانية تتكشف عن قانون مطرد ، هو أن أجزاء الشيء الواحد يجب أن يكون سائرهما بحيث يوائم العناصر الجوهرية المهمة فيه ، وهكذا يجب أن تكون القصيدة في تعابيرها ووزنها وسائر أجزائها يسودها جو من الانسجام والتآلف .

إن هناك فرقا أساسيا بين لغة النثر ولغة النظم ، ولقد يكون موضوع القصيدة جيدا طريفا ، ولغتها صحيحة رصينة ، وروحها حية نشيطة ، ولكن أسلوبها على الرغم من كل ذلك لا يسلم من اللوم على أساس أنه نثري ، وإنما ذلك لأن كلماته ونظامها يجدان مكانهما المناسب في النثر ، ولا يجدان مكانهما المناسب في المنظوم .

إن « وردزورث » ينادى بتحاشي القاموس الشعري الخاص ، لأنه في رأيه لا ضابط له ، ولا قيود تحد من مغالاة الشاعر فيه ، وإذن يكون القارئ تحت رحمة فيما يخترع حياله من ضروب الصور والأساليب^(١) .

إن الهدف الرئيسي للنقد هو أن يقرر مبادئ للكتابة الأدبية ، أكثر مما يضع قواعد للحكم على ما كتب الآخرون (ومن هذه المبادئ أنه على النقاد ألا يحكموا على أي شيء بمساوئهم ، وأن يجعلوا أولى محاولاتهم كشف محاسنه) .

وإذا سأل سائل : على أي القواعد ينظم الشاعر أسلوبه ، أن لم يتمسك كل المتمسك بما يسمع من الناس في الأسواق والمحامع والطرقات والمزارع من ألفاظ وعبارات ؟

(١) في هامش ص ١٠٢ من المرجع السابق : هذه الإشارة تستحضر إلى ذهن القارئ مذهب أبي تمام وأضرابه من أشعراء ، ممن أعلوا في طلب النعاني ، وتكثفوا تصويرها ، حتى أنهم شعروهم أحيانا على قرائهم وسامعهم

يجيب « كولردج » بلا تردّد : على القواعد التي تجرّده الجهالة بها وإهمالها من صفة الشاعرية ، وتعرضه في صورة الأبله أو الدعي ، على قواعد تأليف الكلام والمنطق والسيكولوجيا .

وباختصار : على أساس معرفة الحقائق المادية والروحية المتصلة بكل الاتصال بفنه ، والتي ينظمها النظر السليم بين الناس ، ويستخدمها ويصيرها بالتعود غريزة وطبعاً ، فتصبح ذخيرة ممثلة لأرائهم وخبراتهم وتوائجهم التي وصلوا إليها على توالي الأيام ، وتكتسب بينهم اسم الذوق . إن الشاعر يستطيع أن يميز بين اللغة المناسبة للغضب المكبوت ، والغضب المطلق السراح ، أو بين سورة الغضب ، وفورة الغيرة ، عن طريق قوة الخيال التي تتجه إلى ما هو أصيل عام في الطبيعة الإنسانية ، وعن طريق قوة الملاحظة والتأمل الذي يقرر لعيون الملاحظ ميدان نظرها ، ويمدّها بقوة نفاذة مبصرة .

إن « كولردج » لا يشك في أن قوة الخيال والتأمل ، وما يقوم عليها من ملاحظة ، وما يحتوي عقل الشاعر من معرفة بأسرار الطبيعة الإنسانية ، هي مصادر التمييز الصحيح ، ومن طريق هذا التمييز ، وبفهم هذه الوسائل يستطيع الشاعر أن يتعرف نوع التأثير الذي يحدثه التأليف الشعري ، ويتبين درجته ، فهو يعرف من طريق اللقانة فروق الأسلوب التي توحىها عملية الشعر ، ويعرف المزيج المناسب لها من الإرادة الواعية ، وفي أي الأمثلة تنحط ألوان العبارة وصورها إلى مجرد وسائل آلية للزينة وربط الكلام .

إن الحقيقة هي نفسها الضوء والدليل ، وهي تميز بذاتها بين نفسها وبين الزور والبهتان ، وكذلك العبقرية الشعرية تميز من طريق غريزتها الأبوية بين أطفالها الحقيقيين ، وبين المسوخين والمنسوين إلى اسمها كذبا ، والمحمولين إلى مهدها حملا ، على يد جنّيات الغرور ، وعرائس العرف الشائع .

إن الشعر لا يقبل أن يفرض عليه مبدأ خارج عن طبيعته : فإن ذلك يحوِّله إلى فن آلي ، وإن قواعد الخيال هي نفسها قوى التحوّل والانتاج ، وليست الكلمات التي تظهر فيها إلا المعالم والظواهر الخارجية للثمرة ، وقد يكون من المستطاع أن نحدّد صورة خادعة لشكل الثمرة وألوانها السطحية ، ولكن الخوخة الرخامية تبقى أندأ باردة جامدة ، لا يرفعها إلى فمه إلا الطفل الصغير^(١) .

(١) من الترجمة المسبقة لدراسة الأدب بقصده : ٨٧ وما بعدها .

والآن بعد هذه الجولة التي نخسها قد طالت بين الناقدين الكبارين « وردزورث » و « كولردج » ما هي النتائج التي نخرج بها في مجال النقد الأدبي ، والتي تهتم القراء والنقاد على السواء ؟ وماصلة قدامة بن جعفر الناقد العربي بذلك كله .

أولا : لقد أثار « وردزورث » قضية « الشعرية النثرية » فليس في طبيعة الأشياء لديه أن تختلف لغة الشعر عن لغة النثر ، والجزء الأعظم من لغة أية قصيدة جيدة يجب ألا يختلف من لغة النثر الأدبي الجيد إلا من حيث الوزن ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل أنت تجد في الواقع لغة معظم الأجزاء الطريفة من أحسن القصائد هي بعينها لغة النثر إذا كان التأليف جيدا ، وبكفى في نظره للفرقة بين الشعر والمنطق اليومي الحشن المتبدل أن تختار لغته من بين اللغة التي يتكلمها الناس اختيارا قائما على الذوق والإحساس ، والكلام عنده لا ينقسم إلى شعر ونثر ، وإنما ينبغي أن ينقسم إلى شعر وعلم ، ومن الشعر ما هو منظوم ومنثور ، ومهما يكن نصيب الشاعر من الملكة الشعرية فليس هناك من شك في أن اللغة التي توحى إليه لا يمكن إلا أن تكون في الغالب أقل في حيويتها وصدقها من اللغة التي يتكلمها الناس في حياتهم الحقيقية ، تحت تأثير ضغط مشاعرهم . وقد يجيء في سياق النثر نظام من الكلمات والجمل إذا نقل بنصه إلى النظم كان مناسباً وحسناً ، وقد يعثر الباحث على عبارات جميلة ، وجمل كثيرة الورد في قصائد جيدة إذا ما نقلت إلى النثر كانت مناسبة وجيدة كذلك .

ويرد « كولردج » على صاحبه بأن هناك أحوالا من التعبير ، وأنظمة من الجمل تكون ملائمة في مكانها الطبيعي ، وهي في تأليف نثرى جاد ، ولكنها تفقد حسن اتئلافها وتجانسها في الشعر الموزون ، بأن هناك في لغة القصيدة أنظمة مناسبة من الكلمات والجمل وصور الكلام ذات الجرس والنبرات الخاصة إذا ما نقلت إلى تأليف نثرى جاد بدت غريبة نائية .

ومن هنا يؤكد « كولردج » الفرق الصارم والتحديد الدقيق بين لغة الشعر ، ولغة النثر ثم يثير مسألة الوزن في الشعر ، ليعقد صلة قوية بينه وبين لغة الانفعال المصورة التي تتميز بسمات تجعلها تفرد عن أسلوب النثر ، ويرجعه إلى توازن في العقل يحدته المجهود الاختياري الذي يأخذ بزمام الانفعال ، ويلطف من حدته . فالتيار الشعري يجيء على شكل موجة تهز كيان النفس هزا شديدا ، وتثير

وجدانها وأحاسيسها ، ولكي تستعيد النفس هدوءها واتزانها لا بدّ من تدخل الإرادة ، لتنظم فورة الانفعال ، وتضع لها حدودا ومعالم تضبط سيرها ، وتؤدي بها إلى إحداث اللذة العقلية ، ومن هذا التوازن بين الحالتين المتعارضتين : حالة التأثير الوجداني ، وحالة الضبط الإراديّ ، ينشأ الوزن الشعري .

فإذا كان الوزن مدينا بوجوده لحالة من التأثير ، فإن الوزن نفسه يجب أن يقترن باللغة التي تناسب هذا التأثير قوة وضعفا ، عمقا وسطحية .

وإذا كان المجهود الإراديّ هو الذي يصوّر هذه العناصر في صورة موزونة ، موفقا بذلك بين التأثير واللذة العقلية ، فمن الواجب إذن أن تتميز آثار الإرادة في اللغة الموزونة تمييزا نسبيا .

فالانفعال الطبيعي ، والغرض الإرادي متمازجان متناقضان ، وينشأ عن هذا التمازج والتوافق استخدام لغة بديعة الصور ، تحرك الذهن أكثر مما تستلزمه حالة أ.رى لم يجتمع فيها هذان العنصران .

ويكون الوزن جيثق منها للالتزام ، ولكن ليس ذلك للذة خفية فيه ، فلا بدّ لتوافر هذه اللذة من أفكار وتعبير مناسبة تصحب الوزن ، والوضع الصحيح هو أن الشاعر إنما يلجأ إلى النظم لأنه سيعمل لغة تختلف عن لغة النثر ، وإذا لم تكن القصيدة على هذه الصورة جاء نظمها ضعيفا مهما تكن طرافة الفكرة التي يستلها العقل الفلسفي من حوادثها أو معانيها .

وإذا كان الشعر كما يقول « وردزورث » يتضمن على الدوام حالة مثارة من الأحاسيس والملكات ، فإن من المعروف انقتر في دراسات النفس أن لكل انفعال هزة نفسانية خاصة به ، وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ أن تكون له صورة خاصة من التعبير ، وحيث توجد تلك الموهبة أو العبقرية التي تؤهل صانع النكلا لأن يتطلع إلى شرف الشعر ، ترى عملية النظم نفسها تتطلب ، بل تحدث حالة غير عادية من التأثير ، وهذه بطبيعة الموقف تتطلب وتبرز خلافا بينا في تعابير اللغة ، كما يحدث على هيئة أصغر — في انفعالات الحب والخوف والغضب والغيرة وما إليها ، « ولقد تسخن العجلات ، وترمى بالشرر من سرعة دورانها .

إن المتبع لما جرى عليه العرف بين أحسن الشعراء في العالم على مسار التاريخ لن يتردد في وجود فرق أساسي بين لغة النثر ، ولغة الشعر ، ونقد يكون موضوع القصيدة جيدا طريفا ، ولغتها صحيحة رصية ، وروحها حية نشيطة ، ولكن أسلوبها

لا يسلم من اللوم لأنه نثرى ، تجد كلماته وجملة وتعابيرها مكانها المناسب في النثر ، ولا تتفق أو تتسجم مع روح التأليف المنظوم .

أما قدامة بن جعفر فقد جعل المعاني كلها معززة للشاعر ، يأخذ منها ما يشاء ، ويدع ما يريد ، فمساحة المعاني الشعرية هي مساحة المعاني النثرية ، إلا أنهما يفترقان في خصائص وسمات تحدّد مجال كل منهما وسبق أن تحدثنا حديثا مبسّها عن المبالغة والغلو عند قدامة ، هذه المساحة الهائلة من المعاني التي تتسع لكل ما في الحياة ، والتي يغترف منها الشاعر والكاتب ، يرسم فيها قدامة الطريق التي تؤدي بالشاعر إلى الشعر ، ويضع له معالم وعلامات ، ليستطيع من خلالها أن يصل إلى مرتبة التجويد ، أو إلى أية مرتبة أخرى تتفق ومواهبه الطبيعية .

ومن خلال هذا الانطلاق الذي ينطلقه الشاعر في عالم المعاني تكون للشعر درجات متفاوتة على حسب الاستعداد الفطري ، وتكون للشعر لغته التي يتميز بها عن أسلوب النثر .

« فاللفظ ينبغي أن يكون سمحا ، سهل بخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة ، والوزن ينبغي أن يكون سهل العروض ، ومن نعوته » التصريح : وهو أن يتوخى فيه تصوير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به ، أو من جنس واحد في التصريف ، وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد قصدوا هذا المسخى ، وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به ، فهو لا يحسن في كل موضع ، ولا على كل حال ، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود ، فإنه ذلك إذا كان دلّ على تعمّد ، وأبان عن تكلف ، على أن من الشعراء القدماء والمحدثين من قد نظم شعره كله ، ووالى بين أبيات كثيرة منه ، منهم أبو صخر الهذلي ، فإنه قد أتى من ذلك بما يكاد جودته أن يقال فيه : إنه غير متكلف ، كقوله :

وتلك هيكلة خوّد مُتَلَّةٌ صفراءُ رَعْبَلَةٌ في منصبٍ وسمٍ^(١)
عذب مُقْبَلُهَا جَذَلٌ مُخْلَلُهَا كالدَّعْصِ أسفلها مخضودة القدم^(٢)

(١) الحيد الحسة الخلق الشابة ، والمثلة من النساء الحسة الحلق ، فلا نكوي حسة العين سمحة الأنف ولا بالمعكس ، والمنصب هو الحب .

(٢) القتل هو شتم ، واخسحل موضع الخلل من الساق ، والدعص : الجمل

سود ذوائبها ، بيض ترائبها مَحْضُ ضرائبها صيغت على الكرم^(١)
سمح خلالتقها دَرَمَ مرافقها يَرُوى معانقها من نارد الشيم^(٢)

وإنما يذهبون في د - ا الباب إلى المقاربة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضا ، فإنه لا كلام أحسن من كلام رسول الله ﷺ ، وقد كان يتوخى فيه مثل ذلك ، فقد كان يعوِّذ الحسن والحسين فيقول : « أعيدهما من السامة والهامة وكل عين لامة » وإنما أراد ملمة ، فلا تباع الكلمة أخواتها في الوزن قال : « لامة » وجاء في الحديث « يرجعن مأزورات غير مأجورات »

وإذا كان هذا مقصودا له في الكلام المشور فاستعماله في الشعر الموزون أقمن وأحسن^(٣) . والقوافي تنعت عند قدامة بأن تكون عذبة الحرف ، سلسلة المخرج ، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول والمجيد من الشعراء القدماء والمحدثين يترخون ذلك ، ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتا آخر من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بصره^(٤) . والمعنى ينبغي أن يكون مواجهها للغرض المقصود ، غير عادل عن الأمر المطلوب ، ولما كانت أقسام المعاني التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعدده ، ولا يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك ، ولا أن يبلغ آخره ، ذكر قدامة أمثلة ونماذج تكون دليلا لما لم يذكره ، وجعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعراء ، وما هم عليه أكثر حوثا ، وعليه أشد رؤفا ، وهو المديح والهجاء ، والنسيب ، والمراثي ، والوصف ، والتشبيه^(٥) .

وذكر بعد ذلك ما يعم جميع المعاني الشعرية ، من صحة التقسيم ، وصحة المقابلة ، وصحة التفسير ، إلى آخر هذه الصفات التي تعدد لنا سمات الشعر في عقل قدامة ومنطقه ومخيلته ، مما تعرض له بشيء من التفصيل في موقف آخر إن شاء الله . من هنا لانجد أثر في كلام قدامة مما تردد على لسان « وردزورث » من أن لغة الشعر لا تختلف عن لغة النثر ، وينب ألا تختلف ، والقصيدة الجيدة لا تختلف في لغتها عن لغة النثر إلا من حيث الوزن ، وعلى ذلك تعدد القصيدة نثرا موزونا ، وبعد

(١) اللزائب : الشعر في أعلى الحبة ، والترائب : انصدور ، أو ما تحت الفتى . محض سرائبها : حائصة الأخلاق

(٢) دَرَمَ مرافقها : مستوية مرافقها ، نارد الشيم : نارد ، ما شيم أي نارد : اعبر نقد الشعر لقدامة ص

النثر شعرا غير موزون ، مما رأينا « كولردج » يردّ عليه ردّا شديدا ومقنعا في الوقت نفسه ، إن « كولردج » يجعل للشعر لغته الخاصة التي تبتعد تماما عن نثرية النثر . وهذا ما نراه واضحا حليا في مذهب قدامة الشعرى الذى رسم طريقا يلتزمه النقاد في نقد الشعر .

أما الوزن الشعرى فقد فلسفه « كولردج » فلسفة جديدة بالاعتبار ، وجعله يستمد وجوده من عاملين ضروريين متوافقين ، هما الانفعال الطبيعى ، والغرض الإرادى الذى ينظم حركات الانفعال ، ويجعلها تتجه وجهة شعرية خالصة . بخلاف « قدامة » الذى قصر باعه عن إدراك هذا الغرض ، واكتفى بأن تكون سهولة العروض نعتا للوزن ، ولعله يقصد بسهولة العروض مقصدا نفسيا ، فكلما زادت درجة الانفعال ، وصدقت التجربة جاء الوزن سلسا رائقا ، بعيدا عن مظنة التكلف والاستكراه ، مستجيبا لما يحمله الانفعال من لغة الايقاع .

بقى شئ يشارك فيه « وردزورث » « قدامة » ، وهو أنه وقف نفسه على الجانب الخشن من هذه الحياة ، جانب عوام الناس ودهمائهم ، لأن الشاعر — كما يقول — تجدد في هذه الحياة أرضا خصبة تنمو فيها نموا طبيعيا ، وتصل إلى ما قدّر لها من نضج وكال في لغة سهلة ، ولأن الناس في تلك الحالة أقرب ما يكونون إلى الطبيعة وأشكالها الجميلة ، ولم يقف قدامة عند جانب الدهماء فقط ، لم يقصر همه على سكان الأكواح والمعالي التى تتردد في بيئتهم ، بل تجاوز ذلك إلى الناس جميعا ، وإلى المعالي التى تتردد في البيئات المختلفة ، فجعلها كلها شعرية ، يستطيع الشاعر أن يحتك بها احتكاكا مباشرا ، وأن يجعلها مادة لتجاربه وقضاياه ، مهما اختلفت درجاتها من الرفعة والضعة ، والرفق والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والهجاء ، وغير ذلك من المعالي الحميدة أو الذميمة .

هذه المعالي العامة يستخدمها الشعر ، كما يستخدمها النثر ، على أن يظل لكل منهما خصائصه التى تميزه عن الآخر .

والنقد الحديث يفرق بين الشعر الكامل في صفته من حيث هو شعر ، وبين النثر الفنى بوصفه نثرا بأن لغة الشعر هى لغة العاطفة ، ولغة النثر هى لغة العقل ، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم والكاتب ، فعبارة يجب أن تشفى في يسر وسهولة عن القصد ، والجمل فيه تقريرية ، علامات على معانيها ، ورسائل تنتهى بانتهاء الغاية منها ، وموضوعه حدث من الأحداث المبنية أولا على الفكر ، أما الشعر

فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورا يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور ، وفي لغة مصورة .

فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية-، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة .

والشاعر يستغرق في تجربته ، والكشف عنها هو غايته ، ونظره إلى جمهوره ثانوي ، لأن عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبية لفكره ، أما الناثر فغاياته تبادل الحجج والأفكار ، ولذا يخف سريعا إلى غايته ، ونظره في نثره موجه أولا إلى جمهوره .

والنثر في تمام صياغته يوضح ما فيه من فكرة ، وكال الشعر في الإيحاء بما يزرع به من شعور أو عاطفة ، يلجأ في الكشف عنها إلى الوسائل الإيحائية الغنية في تعبيراتها الدلالية والموسيقية ، يلقي عليهما أضواء فيها بعض الأصمار ، ليزيد الإيحاء قوة ، لأن الشرح والتفسير ليساهما الغاية الأولى للشعر ، وإنما غايته الوقوع على التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس في صورة وجدانية . ونحن نستطيع أن نعبّر عن الفكرة التي يحتويها النثر في صورة أخرى ، ولكننا لا نستطيع ذلك مع الشعر ، لأن النثر على ما قد يتوافر فيه من صياغة أدبية يستهلك في غايته ، على حين يقصد في الشعر إلى تثبيت تجربة خاصة بوسائل التصوير والإيحاء ، والصياغة في الشعر متصورة لذاتها ، لا يتم الإيحاء إلا بها .

والشعر يقصد الشاعر فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية محضة ، أو ذاتية لها طابع اجتماعي ، لينقل صورتها الجميلة ، والشعر هو الخلق الأدبي الموقع للشيء الخفيا ، ومرده إلى الشعور والذوق لا إلى الفكر ، ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال ، والذوق لا شأن له بالواجب الذي هو موضوع الحاسة الخفية ، ولكن الذوق مع ذلك يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل ، ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقائق العلمية من حيث جمالها أو قبحها ، لا من حيث البرهنة عليها .

والشعر في استعائه بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية ، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه^(١) .

(١) المقد الأدبي الحديث : دكتور محمد عيسى هلال : ٣٧٧ ومعه .

ثانيا : ويجيء في ردّ « كولردج » على صاحبه حول قضية « الشعرية النثرية » حديث موضوعي جاد حول ماهية القصيدة ، وما تستتبعه تلك الماهية من لغة خاصة ، فالقصيدة تحتوى نفس العناصر التي يحتويها التأليف النثرى ، وليس من فرق بينهما إلا في كيفية جمع تلك العناصر معا ، تبعاً لهدف معين ، وعلى حسب الفرق في الهدف يجيء الفرق في التأليف ، فقد نؤلف كلاماً منظوماً يكون الغرض منه مجرد إعانة الذاكرة على حفظ مجموعة من الحقائق أو الملاحظات بنوع من الترتيب السطحي ، ويسمى هذا الناتج قصيدة لمجرد اختلافه عن أسلوب النثر بالوزن أو التقفية أو بهما معا .

هذا انكلام المنظوم — مجرد النظم — بعيد كل البعد عن حقيقة الشعر ، ولا يتصل به بنوع من الصلة إلا في التفعيلات الموزونة ، والكلمات المقفاة (وفي هذا المعنى وهو أخط المعانى نستطيع أن نطلق اسم قصيدة على الضوابط المعروفة بالانجليزية لأيام الأشهر ، ومثلها في ذلك ضوابط العربية ومتونها ، كألفية ابن مالك التي يقول فيها :

كلامنا لفظ مفيد كاستقم واسم وفعل ثم حرف الكلم
فهذه لا تؤدي إلى غاية فنية ، وإن كانت تؤدي بالضرورة إلى غاية علمية أو تعليمية ، وليس فيها من لذة خاصة سوى تكرار الأصوات ، وانسجام المقاطع .
فهل مجرد إضافة الوزن مع القافية ، أو بدونها يسمح لمثل تلك الكتابات أن تسمى قصائد ؟ إنه لا شيء يحدث لذّة دائمة إلا إذا احتوى في نفسه سرّ هذه الخاصة ، وإلا إذا كان لكل جزء في العمل الفني نصيبه في بناء اللذة المشتركة .

ويخلص « كولردج » من هذا التفسير لماهية القصيدة إلى تعريفها : بأنها ذلك النوع من التأليف الذي يخالف الأعمال العلمية في أنه يتخذ إيصال اللذة — لا تقرير الحقيقة — هدفه المباشر ، والذي يتميز بأنه يرمى إلى تحقيق لذة عامة تصدر عنه باعتباره وحدة متماسكة ، تتمشى ونشوات الارتياح الخاصة التي تصدر عن كل جزء من أجزائه .

على أن شرف هذا الاسم (قصيدة) ينبغي ألا يخلع على نوعين من التأليف ، ينسبان إلى القصيدة خطأ : أحدهما سلسلة من الأسطر المنظومة أو الأبيات .

يستقل كل منها بانتباه القارئ جميعه ، وينصل في السياق حتى يصبح وحدة منفكة ، لا عنصرا مسحما ، والثاني تأليف مهلهل يمر عليه القارئ مرّا سريعا ، ويجمع منه النتيجة العامة ، دون أن ينجذب إلى عناصره المكوّنة له ، أو يعطى كلا منها نصيبه من الانتباه .

وهذا نرى كيف يضع « كولردج » إصبعه على العبقرية الشعرية نفسها ، تلك التي تعمّر عقل الشاعر أولا ، وتكيف تصوّراته وأفكاره وأنفعالاته ، ثم يتجلى سحرها بعد في خلق وحدة فنية ، تهزّ بمجموعها ، كما تسرّ بأجزائها ، وتثير عند القارئ أو السامع انتباهها مستمرا متوازنا ، لا تسمو إلى إنتاج مثله لغة النثر في حديثه أو كتابته^(١) .

وعند قدامة : هناك صفات للشعر إذا اجتمعت فيه كان في غاية الجودة ، وهو الغرض الذي تنحوه الشعراء ، والغاية المضادة لهذه الغاية هي نهاية الرداءة ، وللجودة أسبابها وأحوالها وأعداد أجناسها ، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له اسم بحسب قربه من الحيد أو من الردىء ، أو وقوعه في الوسط ، فيقال له : صالح أو متوسط ، أولا حيد ولا ردىء ، ومعرفة ذلك لا تعد على من أعمل الفكر ، وأحسن سبر الشعر^(٢) .

وسبق أن رأينا كيف أن قدامة ينحاز إلى جانب الغلو والمثال الشعرى ، وكيف وقف ضدّ من يقفون عند الحد الوسط ، وكيف يسعى الفن إلى خلق نموذج أعلى أكثر مما يرتد إلى تصوير واقع مائل .

أما اللذة العقلية التي نحىء حيث يكون لكل جزء في العمل الفني نصيبه في إثارتها — عند « كولردج » فإننا نرى لابن طاطاموقفا قريبا من هذا ، فالحالة اللذبة عنده تتجاوز فائدتها حدّ الاستمتاع بالجمال ، إذ تصبح في نفاذها إلى الفهم كقوة السحر ، ويكون أثر الشعر الجميل عندئذ أن يسيل السحائم ، ويحلل العقد ، ويسخّى الشحيح ، ويشجّع الجبان ، وبالرغم من أن ابن طباطايرط بين الغايتين : اللذبة والأخلاقية ، فإنه كان أكثر ميلا إلى تأكيد المتعة الجمالية .

ومهما يكن من أمر فإن عمومية المعاني عند قدامة ، وحرية الشاعر التي أطلق لها العنان إطلاقا قد أثارت من القضايا النقدية مالا يزال أثره ميّوتا حتى اليوم في النقد

(٢) نقد الشعر : ٦٥

(١) م. الوحيه السة في دراسة الأدب وينقد . ٩١

العربى والغربى . مما يؤكد طبيعة الاتصال النكري والثقافى لهذا العالم ، وأن الظواهر الأدبية لأية أمة من الأمم لا يمكن فصلها عن الظواهر الأدبية العالمية . وأن الإنسان هو الإنسان فى كل مكان وزمان ، يؤثر ، ويتأثر ، وكذلك الآداب القومية ، تؤثر ، وتتأثر ، وليس هناك أدب قومى يتفوق على نفسه ، ويظل داخل إطار مصنوع من العزلة الشديدة عن بقية الآداب .

وإذا كان قدامة بن جعفر الناقد العربى قد تأثر بالثقافة اليونانية عامة ، وبثقافة أرسطو خاصة ، كما تأثر بسابقيه ومعاصريه من نقاد العربية ، فقد ظل فكره النقدى متوهجا ، ماله وما عليه ، حتى رأينا له آثارا واضحة الدلالة فى النقد الحديث .

وإذا كانت لغة الشعر قد أخذت طابعا متميزا عند « كولردج » فقد أخذت طابعا متميزا بشكل آخر عند ناقد أمريكى نشر كتابا عن « طبيعة الشعر » عام ١٩٤٦ قدم فيه سبعة مبادئ راها كافية لبلورة « فن الشعر » هذا الناقد هو دونالد استوفر ، ونكتفى فى هذا الصدد بأن نبسط حديثه عن لغة الشعر لائقضاء المقام لهذا الحديث ، مقتبسين إياه من كتاب « الأسس الجمالية فى النقد العربى » للدكتور عز الدين اسماعيل : إن اللغة فى الشعر هى أول ظاهرة تحتاج إلى النظر ، وواضح أنها تختلف عن لغة العلم والفلسفة ، فكلاهما فى حاجة إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة ، أو توصل إليه ، أما اللغة فى الشعر فلها شخصية كاملة ، تتأثر وتؤثر ، وهى تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقى نقلا آمنا ، لذلك كانت عامرة بالمحتوى الذى تنقله ، وهى بعد لغة فردية فى مقابل اللغة العامة التى يستخدمها العلم ، وهذه الفردية هى السبب فى أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحددات التى يضعها المعجم .

والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها ، فالعلاقة بين الأصوات فى الشعر — كالموسيقى تماما ، يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحسى ، سواء بالأجزاء المكررة ، أو المتنوعة ، والمناسبة .

والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة : المحتوى انعقلى ، والإيحاء عن طريق الخيلة ، والصوت الخالص ، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالا إتباعيا ، بحيث يؤدى هذا التلوين الإيقاعى إلى الغاية المطلوبة ، ولا يوحى إلينا تحليل الناقد الأمريكى للكلمة الشعرية إلى عناصر ثلاثة ، أن هذه العناصر تعمل منفصلة مستقلة فى العمل الأدبى ، فليس هناك من

ناقد يتصور هذا الانفصال ، ومفهوم القصيدة ، ومفهوم الشعر بعامة لا يترك فرصة لهذا الفهم^(١) .

ويشير الدكتور عز الدين اسماعيل إلى ما ذهب إليه « وللك » الناقد الأمريكي المعاصر في كتابه « نظرية الأدب » من أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا من حيث هما عنصران في مجموع العمل الفني ، غير منفصلين عن المعنى^(٢) .

ونترك الآن المجال للنقدى لقدامة بن جعفر ، على أن نعود إليه في سياق آخر ، حين يستدعى المقام تناول نظريته العلمية في نقد الشعر ، لنقف عند ناقد فذ من أعظم نقاد العربية في القرن الخامس الهجري ، هو عبد القاهر الجرجاني ، صاحب « دلائل الإعجاز » وأسرار البلاغة » في مهبجه النقدى التحليل .

(١) الأسس الجمالية في النقد العربى : سريش وتفسير ومناظرة ، ص ١ - ١٩٥٥ م

دار السكرة العربى . ٣٤٨ .

(٢) المراجع السريش . ٣٤٠ .

الفصل الخامس

المنهج النقدي التحليلي لعبد القاهر الجرجاني

— ١٥ —

يقول عبد القاهر :

« لا يكون لإحدى العبارتين منزلة على الأخرى ، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها ، فإن قلت : فإذا أفادت هذه مالا تفيد تلك ، فليستا عبارتين عن معنى واحد ، بل هما عبارتان عن معنيين اثنين .

قيل لك : إن قولنا « المعنى » في مثل هذا يراد به الغرض ، والذي أراد المتكلم أن يشبهه ، أو ينفيه : نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد ، فتفيد تشبيهه أيضا بالأسد ، إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول ، وهي أن تجعله من فرط شجاعته ، وقوة قلبه ، وأنه لا يروعه شيء ، بحيث لا يتميز عن الأسد ، ولا يقصر عنه ، حتى يتوهم أنه أسد في صورة آدمي .

وإذا كان هذا كذلك ، فانظر : هل كانت هذه الزيادة ، وهذا الفرق إلا بما توضحى في نظم اللفظ وترتيبه ، حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام ، وركبت مع أن ، وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن ذلك كان بالنظم ، فاجعله العبارة في الكلام كله ، ورض نفسك على تفهم ذلك ، وتتبعه ، واجعل فيها أنك تراول منه أمرا عظيما ، لا يُقَادَرُ قدره ، وتدخل في بحر عميق لا يُدْرَكُ قعره^(١)]

لقد شغل عبد القاهر^١ الباحثين من القدماء والمعاصرين بما أضافه إلى تراث الإنسانية من قيم علمية فذة ، تحسب له أولا ، وللعرب ثانيا ، فبعد أن كان نقاد العرب يتصارعون فيما بينهم حول : أيهما أفصل ؟ اللفظ أم المعنى ، حسم هذه المشكلة الثنائية بأن كلا منهما مرتبط بالآخر لا ينفك عنه ، وأن المعنى يترتب في الذهن أولا ، ثم تجيء العبارة أو التركيب مناسبا للمعنى الذهني المرتب ، وتتوقف قيمة العبارة ، أو الجملة ، أو التركيب على قدر جلالتها للمعنى ، وإبرازها إياه في صورة قشبية يستمتع بها العقل والقلب معا .

وكان عبد القاهر بذلك أول من فلسف نظرية النظم التي كان لها جذور وبدايات في دراسات الأدباء العرب كالجاحظ وإس قتيبة ، وبخاصة في بيئة المعتزلة على يد

(١) دلائل الإبحار . ص ٤ : دار المعارف ١٣٦٧ هـ : تعليق السيد محمد رشيد رضا : ص ١٩٩

القاضي ألى الحسن عبد الجبار و غيره (١) .

وكلما تفاوت التركيب فى الترتيب ، تفاوت جلاء المعنى وتصويره قوة وضعفا .
والعبارتان لا يكون لإحدهما منزلة على الأخرى ، إلا بقدر تأثيرها فى المعنى ، فقولنا :
« زيد كالأسد » غير قولنا : « كأن زيدا الأسد »

فالغرض المقصود من المثال الأول هو مجرد إثبات الشبه لزيد بالأسد فى الشجاعة ،
والغرض المقصود من المثال الثانى هو زيادة تشبيه زيد بالأسد زيادة لم تكن فى المثال
الأول ، إذ أنك تجعل زيدا من فرط شجاعته ، وقوة قلبه ، وأنه لا يروعه شيء ، بحيث
لا يتميز عن الأسد ، ولا يقصر عنه ، حتى يتوهم أنه أسد فى صورة آدمى .

وهذه الزيادة ، وذلك الفرق الذى يتميز به المثال الثانى عن الأول لم يكن إلا بما
توخى فى نظم اللفظ وترتيبه ، حيث قدمت « الكاف » إلى صدر الجملة ، وركبت
مع « أن » التى تنصب المبتدأ ، وترفع الخبر .

ومن هنا ينطلق عبد القاهر إلى نظريته الجديدة فى نظم الكلام ، والتى قضت على
ثنائية اللفظ والمعنى ، وبرزت من خلال هذه النظرية فكرة العلاقات بين الكلمات فى
ترتيبها الجملى ، أو التركيبى ، وكيف يتفاوت إبراز المعنى وتصويره حسب تفاوت هذه
العلاقات ، وتعدد أحوالها ، وكلما كانت العلاقة بين الكلمات محكمة النسيج ،
متسقة متناسبة ، بلغ الأسلوب شأوا عظيما من التفنن والابتداع .

ويلج عبد القاهر على تمكين هذه الفكرة الرائعة من عقل القارئ إلحاحا شديداً ،
يبين فى الأمثلة الكثيرة التى ساقها ، وحللها تحليلاً أدبيا تذوقياً تظهر من خلاله قيمة
ترتيب الكلمات فى التراكيب ، وأثر العلاقات بينها فى عدوية الأسلوب ، وبهاء
رونقه .

إنه يدعو إلى أن يكون الأمر لسيادة النظم فى الكلام ، وأن يروض القارئ نفسه
على تفهم ذلك ، وتبعه ، ليزاول منه أمراً عظيماً ، لا يُقادر قدره ، ولا يبلغ مداه .

والكلمتان لا تتفاضلان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم
بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حذوف
هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، وهل تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا وهو
يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعانى حاراتها ، وفضل مؤانستها
لأخواتها ؟

(١) انظر كتابنا : فكرة النظم بين وجهه الاعمارى والقرآن : ط اغلس الأعلى للشعر الإسلامى : ١٣٩٥ —
١٩٧٥ م الفصل الثالث من الباب الأول ، وانظر فى ترجمة عبد القاهر . طبقات الشاعرية لسكى ٣ / ٣٦٢ ،
وتبذرات السب لاس العماد اخلى ٣ / ٣٤٠ ، ودبة القصر للساحرى : ١٠٨ .

وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافه : قلقلة ونابية ، « يستكرهه » ، إلا
وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها ،
وبالقلق والتبؤ عن سوء التلائم ، وأن الأولى لم تلتق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم
تصلح أن تكون لفظاً للتالية في مؤداها^(١) .

ثم يطبق هذه النظرية اللغوية التي تتوخى ترتيب الكلمات حسب ترتيب المعاني ،
فيقف عند قوله تعالى « وقيل با أرض ابلعي ماءك ، وياسماء أقلعي ، وغيض الماء ،
وقضى الأمر ، واستوت ، على الجودي » ، وقيل : « بُعِدَ للقوم الظالمين »

ويذهب إلى أنه لا توجد مزية ظاهرة ، ولا فضيلة قاهرة ، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط
هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن الحسن والشرف لم يعرض لها إلا من حيث لاقت
الأولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة ، وهكذا إلى أن تستقرها إلى آخرها .

إن شككت فتأمل : هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها ،
وأفردت ، تؤدي من الفصاحة ما تؤديه ، وهي في مكانها من الآية ؟

قل : « ابلعي » واعتبرها وحدها ، من غير أن تنظر إلى ما قبلها ، وإلى ما
بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها .

وكيف بالشك في ذلك ؟ ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض ، ثم
أمرت ، ثم في أن كان النداء « يا » دون « أي » ثم إضافة الماء إلى الكاف ، دون أن
يقال : ابلعي الماء ، ثم أن أتبع نداء الأرض ، وأمرها بما هو من شأنها ، نداء السماء
وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل : « وغيض الماء » فجاء الفعل على صيغة

« فُعِلَ » الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر ، وقدرة قادر ، ثم تأكيد ذلك وتقريره
بقوله تعالى : « وقضى الأمر » ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور ، وهو « استوت على
الجودي » ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط التمام والدلالة على عظم
الشيء ، ثم مقابلة « قيل » في الخاتمة ، « بقيل » في الفاتحة ، وليس ذلك كله إلا لما
بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب^(٢) .

وهكذا يتضح الأمر أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من
حيث هي كلم مفردة ، وأن الألفاظ لا تثبت لها فضيلة ما إلا إذا كانت ملائمة في
معناها لمعنى اللفظة التي تليها ، مما لا تعلق له بصريح اللفظ .

(١) دلائل الإعجاز : ٣٦

(٢) دلائل الإعجاز : ٣٧

ويؤكد ذلك ، ويشهد له ، أن الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك ، وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ « الأخدع » في بيت الصمة ابن عبد الله من شعراء الحماسة

تلفتُ نحو الحى ، حتى وجدتنى وجعتُ من الإصغاء ليتا وأخدعا^(١)
وفي بيت البحري :

وإني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من رُق المطامع أخدعى
فانك تجد لها في هذين المكانين حسنا ومزية ، لا تجدها في قول أبن تمام :

يا دهرُ : قوم من أخدعك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك^(٢)
حيث تجد لها من الثقل على النفس ، ومن التنغيص والتكدير أضاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ، والإيناس . والبهجة .

فلو أن الكلمة كانت تحسن من حيث هي لفظ ، وتستحق المزية والشرف في ذاتها ، وعلى انفرادها ، دون أن يكون السبب في ذلك حالها مع أخواتها المجاورة لها في النظم ، لما اختلف بها الحال ، ولكانت : إما أن تحسن أبدا ، أو لا تحسن أبدا .

ليست البلاغة إذا بعائدة إلى الألفاظ المفردة ، لأنها لا يقع بينها التفاضل كما وضّح عبد القاهر ، وهي لا تتفاضل إلا إذا اندرجت في سلك من التعبير ، وانضم بعضها إلى بعض ، وأخذت مكانها الطبيعي الذي تقتضيه الصورة ، وانسجمت مع ما قبلها وما بعدها ، ووصف الكلام مع ذلك بحسن الدلالة ، وتماها في صورة أبي وأزين ، وأنى وأعجب^(٣) .

نظرية النظم وصلتها بالنحو :

١٦ -

[واعلم أن ليس النظم إلا أن أن تضع كلامك الوضْع الذي يقتضيه علمُ النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رُسِمَتْ لك ، فلا تخل بشيء منها ، وذلك أتا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه .

(١) الليث : صيحة العنق ، والأخدعان : عرقا في حانبي العنق قد خنبا .

(٢) الحرق : بالضم : العمد والحمق والجهل

(٣) انظر كتابا : فكرة النظم : ٧٣ - ٧٤

فينظر في الخبر إلى الوجه التي تراها في قولك : زيد مطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق .

وفي الشرط والجزاء : إلى الوجه التي تراها في قولك : إن تخرج أخرج ، وإن خرجت خرجت ، وإن تخرج فانا خارج ، وأنا خارج إن خرجت ، وأنا إن خرجت خارج . وفي الحال : إلى الوجه التي تراها في قولك : جاءني زيد مسرعا ، وجاءني يسرع ، وجاءني وهو مسرع ، أو وهو يسرع ، وجاءني قد أسرع ، وجاءني وقد أسرع ، فيعرف لكل من ذلك موضعه ، وينبغي به حيث ينبغي له .

وينظر في الحروف التي تشترك في معنى ، ثم يفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلاً من ذلك في خاص معناه ، نحو أن يجيء بما في نفى الحال ، وبلا إذا أراد نفى الاستقبال ، وبأن فيما يترجح بين أن يكون ، وأن لا يكون ، وبإذا فيما علم أنه كائن . وينظر في الجمل التي تسرد ، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء ، وموضع الفاء من موضع ثم ، وموضع « أو » من موضع أم ، وموضع لكن من موضع بل ، ويتصرف في التعريف والتذكير ، والتقديم والتأخير في الكلام كله ، وفي الحذف والتكرار ، والإضمار والأظهار ، فيضع كلاً من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة ، وعلى ما ينبغي له .

هذا هو السبيل ، فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صواباً ، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معاني النحو ، قد أصيب به موضعه ، ووضع في حقه ، أو غُومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاماً قد وُصف بصحة نظم أو فساد ، أو وصف بمزية فضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة ، وذلك الفساد ، وتلك المزية . وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه ، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ، يرتصل بباب من أبوابه .

هذه جملة لا تزداد فيها نظراً ، إلا ازدادت تصوراً ، وازدادت عندك صحة ، وازدادت بها ثقة ، وليس من أحد تحرّكه ، لأن يقول في أمر النظم شيئا إلا وجدته قد اعترف لك بها أو ببعضها ، ووافق فيها ، درى ذلك أو لم يدرك ، ويكفيك أنهم كشفوا عن وجه ما أردناه ، حيث دكروا فساد النظم ، فليس من أحد يخالف في نحو

قول القرزدي :

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حتى أبوه يقاربه^(١)]

تحكى المراجع المختلفة أن عبد القاهر لم ينزل بلده أبا الحسن محمد بن الحسن الفارسي ، ابن أخت أبي علي الفارسي ، وكان يعد إمام النحاة بعده ، فعكف على دروسه ، وأخذ عنه كثيرا من علمه ، وقد يكون ذلك هو الذي دفعه إلى تأليف كتابه في النحو « العوامل المائة » إلا أن شهرته البلاغية فاقت شهرته النحوية بكثير .

ومن المؤكد أن هذا العالم قد أفاد مما كتبه نخبة العرب منذ سيبويه ، في خصائص التعبيرات النحوية ، حتى وصل به الحال إلى ابتكار نظريته في المعاني الثانية ، أو في النظم والخواص التركيبية للعبارات^(٢) .

وأيقن أن النحو هو الطريق الذي لا بد أن يجوزه علم المعاني ، وأن العلاقات النحوية هي التي ينبثق عنها جمال التعبير .

من هنا نجد يستهل كتابه « دلائل الإعجاز ... » بأن النظم ليس سوي تعليق الكلام ، بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب بعض ، والكلم ثلاث ، اسم وفعل وحرف وللتعليق فيما بينها طرق معلومة ، لا تعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما .

فالاسم يتعلق بالاسم بأن يكون خيرا عنه ، أو حالا منه ، أو تابعا له ، صفة أو تأكيداً ، أو عطف بيان ، أو بدلا ، أو عطفا بحرف ، أو بأن يكون الأول مضافا إلى الثاني ، أو بأن يكون الأول يعمل في الثاني عمل الفعل ، ويكون الثاني في حكم الفاعل له أو المفعول ، وذلك في اسم الفاعل كقولنا : « زيد ضارب أبوه عمرا » وكقوله تعالى : « أخرجنا من هذه القرية الظالم أهلها » واسم المفعول كقولنا : « زيد مضروب غلمانته » وكقوله تعالى : « ذلك يوم مجموع له الناس » والصفة المشبهة كقولنا : « زيد حسن وجهه ، وكريم أصله ، وشديد ساعده » .

وأما تعلق الاسم بالفعل فيأن يكون فاعلا له أو مفعولا ، فيكون مصدرا قد انتصب به على أنه مفعول مطلق ، أو مفعولا فيه ، أو مفعولا معه ، أو مفعولا له ، أو بأن يكون منزلا من الفعل منزلة المفعول ، وذلك في خبر كان وأخواتها ، والحال والتمييز المنتصب عن تمام الكلام مثل : « طاب زيد نفسا » ومثله الاسم المنتصب على الاستثناء .

(١) دلائل الإعجاز : ٦٤ — ٦٥

(٢) فكرة النظم بين وجوه الأعجاز في القرآن : ص ٨٠

وأما تعلق الحرف بهما فعلى ثلاثة أضرب . أحدها أن يتوسط بين الفعل والإسم ، فيكون ذلك في حروف الجر التي من شأنها أن تعدى الأفعال إلى ما لا تتعدى إليه بأنفسها من الأسماء ، وكذلك سبيل الواو الكائنة بمعنى مع ، وكذلك حكم إلا في الاستثناء .

والضرب الثاني من تعلق الحرف بما يتعلق به العطف ، وهو أن يدخل الثاني في عمل العامل في الأول ، كقولنا : جاءني زيد وعمرو .

والضرب الثالث : تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه .

والخلاصة أنه لا يكون كلام من جزء واحد ، وأنه لابد من مسند ومسند إليه ، وكذلك السبيل في كل حرف يدخل على جملة كان وأخواتها .

وأما لا يكون كلام من حرف وفعل أصلا ، ولا من حرف واسم إلا في النداء فهذه هي الطرق والوجوه في تعلق الكلام بعضها ببعض ، وهي كما تراه معاني النحو وأحكامه^(١) فالنظم يرتبط وثيق الارتباط بالنحو كما ترى ، وليس المقصود بارتباط النظم بالنحو أن يخضع لتلك القواعد الجافة الشككية من الرفع والنصب والجر والحزم ، وتقديم الفعل على المفعول وتأخير عنه ، وتأخير الخبر عن المبتدأ ، وتقديمه عليه .

إن عبد القاهر لا يقصد من وراء ذلك إلا النحو البلاغي ، أو البلاغة النحوية ، وبذلك يكون أول عالم أخرج النحو من نصق شكلية وجفافه ، وسما به فوق الخلافات والتحولات حول الإعراب والبناء ، ويبحث فيه دفء اللذة الشعرية والعقلية معا ، وأخضعه لفكرة النظم ، وأخضع فكرة النظم إليه ، وأصبح النظم الذي يرتبط بالنحو ، أو النحو المنبسط بالنظم مباحث في الأسرار البلاغية التي تدق في حاذبيتها ، وتخلق في تصويرها حتى تصل إلى أرفع مراقب البيان ، وذلك هو الإعجاز الذي أذاب فيه الرجل عصارة أيامه ولياليه .

وفتح عبد القاهر بذلك باب التدقيق البلاغي على مصراعيه للدارسين والعلماء من معاصريه ، والمتأخرين عنه ، وظل رائد مدرسة الإعجاز اليباني التي حددت معالم الفكرة المعجزة التي هي النظم ، والخروج بعلم النحو إلى غمط خير مما كان عليه .

وأصبح التعريف والتشكيك ، والتقديم والتأخير ، والأفراد والتشبية والجمع وغير ذلك من مسائل النحو لدقائق وأسرار يتأملها العقل بشري ، ويتلذذ بها التشكيك الإنساني في آيات القرآن^(٢) .

(٢) فكرة النظم : ٨١ — ٨٢

(١) المدخل في دلائل الإعجاز : ٢ — ٦

إن كل وجه من وجوه الخبر — عند عبد القاهر — يشير إلى معنى يستقل به ، ويتوقف عليه ، فالمعنى في « زيد منطلق » غيره في « زيد ينطلق » ... الخ .

وكل وجه في الشرط والجزاء له معنى غير الوجه الآخر ، وعلى ذلك فالمعنى في « إن تخرج أخرج » غير المعنى في « إن خرجت خرجت »

وكذلك الأمر في الحال بوجوهه المتعددة ، وفي الحرف بطرائقه وأشكاله المتفاوتة .
ويضرب أمثلة إلى فساد النظم من الشعر ، فليس هناك من أحد يخالف في فساد ما قاله الفرزدق :

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حتى أبو يقاربه
وما قاله المتبي :

ولذا اسم أغطية العين جفونها مع أنها عمل السيوف عوامل
وما قاله تمام :

ثانية في كبد السماء ولم يكن كثنين ثان إذ هما في الغار
ومثل هذا وصفوه بفساد النظم ، وعابوه من جهة سوء التأليف ، لأن الشاعر تعاطى ما تعاطاه على غير صواب ، وصنع في تقديم أو تأخير ، أو حذف أو إضمار أو غير ذلك ما ليس له أن يصنعه .

ويضرب أمثلة أخرى على جميل النظم ، مما يستحسن له الشعر ، أو غير الشعر ، من معنى لطيف ، أو حكمة ، أو أدب ، أو استعارة ، أو تجنيس ويختار قول البحرى :

بلونا ضرائب من قد نرى فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثات عزما وشيكا ورأيا صليا
تنقل في خلقى سودد سماحا مرجى وبأسا مهيا
فكالسيف إن جئته صارخا وكالبحر إن جئته مستشيا

فأول ما يروق منها قوله : « هو المرء أبدت له الحادثات » ثم قوله : « تنقل في خلقى سودد » بتكرير السودد ، وإضافة الخلقين إليه ، ثم قوله : « فكالسيف » وعطفه بالفاء ، مع حذفه المبتدأ ، ثم تكريره الكاف في قوله : « وكالبحر »

ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطا جوابه فيه ، ثم أن أخرج عن كل واحد من الشرطين حالا على مثل ما أخرج من الآخر ، وذلك قوله : « صارخا ، هناك ، » ومستشيا هنا^(١) .

ونأخذ على عبد القاهر بأنه يغفل أحياناً عن أسرار الجمال التعبيرية ، ويكتفى بأن يذكر ألواناً مختلفة منه ، ترتبط بالنحو ، فيقول مثلاً في شعر البحترى : « فأول ما يروق منها قوله : هو المرء أبدت له الحادثات » ولا يذكر لنا : لماذا راق ؟

ويسند الميزة إلى التنكير في « سؤدد » وإضافة الخلقين له ، ولا يذكر لنا دلالة فنية في التنكير والإضافة ، وما القيمة البلاغية في العطف بالفاء مع حذف المبتدأ ؟ وما الذى يحسّ به الذوق الرائق في تكرار الكاف ؟ ثم لماذا أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر ؟

لقد كان عبد القاهر مشغولاً بفلسفة النظم ، وإثبات أنه الوجه الوحيد من وجوه الإعجاز الذى يتواتر في جميع الآيات على نسق مختلف ، وبراعة تفوق قدرة البشر ، كما كان مشغولاً بربطه بالنحو ، وإخراج النحو من محال الشكلية اللفظية ، إلى مجال النحو البلاغى ، أو البلاغة النحوية كما قلنا^(١) .

ومن ثمّ تراه يطنب إطناباً في تحلية فكرته التى امن بها إيماناً شديداً ، وهى العلاقة الوثيقة بين النحو والنظم ، وإذا كان مدار أمر النظم على معانى النحو ، وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ، فالشقوق والوجوه كثيرة ليس ها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها .

ولست المزية لمعانى النحو في ذاتها ، كما يقول عبد القاهر ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكنها تكون بحسب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض ، فليس إذا راقك التفكير في كلمة « سؤدد » من شعر البحترى الذى سبق ذكره في الفتح ير خاقان ، فإنه ينبّ أن يروق أبداً ، وفي كل شيء .

إنه ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذى تريد ، والغرض الذى تقصد ، وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تَهْدَى في الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذى نسجه إلى ضرب من التخير والتدبير في الأصباغ أنفسها ، وفي مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها ، وترتيبها إيّاها إلى ما لم يتهدّ به صاحبه ، فحاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، وكذلك حال الشاعر والشاعر في توخيها معانى النحو ، ووجوهه التى تتبلور من خالها فكيد النظم^(٢) .

(٢) دلائل الاعمار ٦٩ — ٧٠ :

(١) فكرة النظم : ٨٣ — ٨٤ :

هذا الارتباط الوثيق بين النحر والنظم ، يفصله عبد القاهر تفصيلا رائعا ، ويذكر له وجوها مختلفة من الجمال البديع ، فجماله لا يختصر ، وبهاؤه لا يحد ، وليس قانون يحيط به ، فإنه يجيء على وجود شتى ، وأنحاء مختلفة .

فمن ذلك : أن تزواج بين معنيين في الشرط والجزاء معا ، كقول البحترى إذا ما نهى الناهى ، فلجج بهى الهوى أصاغت إلى الواشى فلجج بها الهجر وقوله : يصف بنى تغلب في تحاربها :

إذا احترت يوما ففاضت دماؤها تذكرت القرى ففاضت دموعها فهذا نوع ، ونوع آخر منه قول سليمان بن داود القضاعي :

بيننا المرء في علياء أهوى ومنحبط أتبح له اعتلاء وبيننا نعمة إذ حال برؤس ورؤس إذ تعقبه ثراء ونوع ثالث ، وهو ما كان كقول كثير :

وإلى وتيامم بعزة بعد ما تخللت مما بيننا وتخللت لكالمترجى ظل الغمامة كلما تبوأ منها للمقبل اضمحلت

ومنه التقسيم : وخصوصا إذا قسمت ، ثم جمعت ، كقول حسان :

قوم إذا حاربوا ضرّوا عدوهم أو حاولوا النفع في أشياءهم لنفعوا سجية تلك فيهم غير محدثة إن الخلائق فاعلم شرها البديع

ومن ذلك ، وهو شيء في غاية الحسن ، قول القائل :

لو أن ما انتم فيه يذوم لكم ظننت ما أنا فيه دائما أبدا لكن رأيت اللبالي غير تاركة ... ما سر من حادث أو ساء مطردا فقد سكنت إلى ألى وأنكم سنستجد خلاف الحالين غدا

فقوله : « سنستجد خلاف الحالين غدا » جمع فيه قسم لطيف ، وقد ازا لطفًا بحسن ما بناه عليه ، ولطف ما توصل به إليه من قوله : « فقد سكنت إلى وأنكم »

ومما ندر منه ، ولطف مأجذه ، ودق نظر واضعه ، الأبيات المشهورة في تشيئين بشيئين : — بيت امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا وبابسا لدى وكرها العتاب والحشف البالي

وبيت الفرزدق :

والشيب ينهض في الشباب كأنه ليل يصيح بحانيه نهار

وبيت بشار :

كأن مثار القمع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ومما أتى في هذا الباب ما أتى أعجب مما مضى كله قول زياد الأعجم :

وإنا وما تلقى لنا إن هجوتنا لكالبحر مهما يلتق في البحر يفرق

وإنما كان أعجب، لأن عمله أدق، وطريقه أغمض، ووجهه المشابهة فيه أغرب^(١) ويسترسل عبد القاهر حول هذه العلاقة الوثيقة بين النحر والنظم، فيذهب إلى أن الفرق بين أن تكون المزية في اللفظ، وبين أن تكون في النظم باب يكثر فيه الغلط، فلا تزال ترى مستحسناً قد أخطأ بالاستحسان موضعه، فيصف اللفظ بما ليس له، دون أن يعتبر حال النظم.

مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز :

وإني على إشفاق عيني من العدا لتجمع مني نظرة ثم أطرق

فترى أن هذه الطلاوة، وهذا الظرف، إنما هو لأن جعل النظر يجمع، وليس الأمر كذلك، بل لأن قال في أول البيت « وإني » حتى جاءت اللام في موضعها من الفعل « تجمع » ثم قوله : « مني » ثم لأن قال : « نظرة » ولم يقل النظر مثلاً، ثم لمكان « ثم » في قوله « ثم أطرق » وللضيفه أخرى غير هذه اللطائف، وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : على إشفاق عيني من العدا.

يقول عبد القاهر : وإن أردت أعجب من ذلك، فانظر إلى قول الشاعر :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن، وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد منحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها، وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف، فأزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقل : سالت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره.

ثم انظر، كيف يكون الحال؟ وكيف يذهب الحسن والحلاوة؟ وكيف تعدم

(١) دلائل الإعجاز : ٧٤ وما بعدها :

أرخصيتك التي كانت ؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها ؟
ومن دقيق ذلك وخفيه : أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى (واشتعل الرأس شيبا) لم يزدوا فيه على ذكر الاستعارة ، ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ، ولم يروا للزمزيا موجبا سواها .

وليس الأمر كذلك ، ولكن لأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء ، وهو لما هو من سببه ، فيرفع به ما يسند إليه ، ويؤدى بالذى الفعل له في المعنى منصوبا بعده مينا أن ذلك الإسناد ، وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان مر أجل هذا الثاني ، ولما بينه وبينه من الاتصال والملازمة ، كقولهم : طاب زيد نفسا وقرّ عمرو عينا ، وتصبّب عرقا ، وكرم أصلا ، وحسن وجها ، وأشباه ذلك مما نجا الفعل فيه منقولاً عن الشيء إلى ما ذلك الشيء من سببه .

وذلك أنا نعلم : أن « اشتعل » للشيب في المعنى ، وإن كان هو للرأس في اللفظ ، كما أن « طاب » للنفس ، « وقرّ » للعين ، « وتصبّب » للعرق ، وإن أسند إلى ما أسند إليه .

ولو غيرت النظم في الأمثلة السابقة ، وقلت : اشتعل شيب الرأس ، والشيب في الرأس ، لذهب ذلك الحسن ، وتلاشت تلك الروعة .

والسبب في ذلك أن قوله تعالى « واشتعل الرأس شيبا » يفيد مع لمعان الشيب في الرأس — الذى هو أصل المعنى — الشمول ، وأنه قد شاع فيه ، وأخذته من نواحيه ، وأنه قد استقر به ، وعمّ جملته ، حتى لم يبق من السواد شيء ، أو لم يبق منه إلا مالا يعتد به ، وهذا مالا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس ، أو الشيب في الرأس ، بل لا يوجب اللفظ حيث أنه أكثر من ظهوره فيه على الجملة .

ووزان هذا : أنك تقول : « اشتعل البيت نارا » فيكون المعنى : أن النار وقعت فيه وقوع الشمول ، وأنها قد استولت عليه ، وأخذت في طرفيه ووسطه وتقول : « اشتعلت النار في البيت » فلا يفيد ذلك ، بل لا يقتضى أكثر من وقوع فيه ، وإصابتها جانبا منه .

ونظير هذا قوله عز وجل : « وفجرنا الأرض عيونا »

التفجير للمعنى ، وأوقع على الأرض في اللفظ ، كما أسند هناك الاشتعا إلى الرأس ، وقد حصل بذلك من معنى الشمول هينا مثل الذى حصل هناك وذلك أنه قد أفاد أن الأرض قد صارت عيونا كلّها ، وأنّ الماء قد كان يفور . كلّ مكان منها ، ولو أحرى اللفظ على ظاهره فقليل : وفجرنا عيون الأرض ، أو العيا

في الأرض ، لم يفد ذلك ، ولم يدلّ عليه ، ولكن المفهوم منه : أن الماء في كان فار من عيون متفرقة في الأرض ، وتبحّس من أماكن منها .

في الآية الأولى شيء آخر من جنس النظم ، وهو تعريف الرأس بالألف واللام ، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة ، وهو أحد ما أوجب المزيّة ، ولو قيل : واشتعل رأسي : فصّرّح بالإضافة لذهب بعض الحسن .

ويحسّ عبد القاهر بكثير من الطرب والارتياح للمعاني النحوية ، أو للنظم الذي يتحدّ في الوضع ، ويدق في التصنع ، باعتبار أن هذه المعاني منطلق إلى المعاني الثانية ، وطريق نحوها ، فيكثر من الأمثلة والشواهد التي تمكن نظرية النظم من المشاعر والأفئدة ، فيذهب إلى أنه من النادر في هذا الباب قول المتنبي :

غَصَبَ الدهرَ والملوكَ عليها فبناها في وجنة الدهر خالاً^(١)

فأنت قد ترى بادئ ذي بدء أن الحسن أجمعه في أن الشاعر جعل للدهر وجنة ، وجعل البنية خالاً فيها ، وليس الأمر كذلك ، فإن موضع الأعجوبة في أن تُخرج الكلام مخرجه الذي تراه في البيت ، وأنى بالخال منصوباً على الحال من قوله : « فبناها » أفلا ترى أنك لو قلت : وهي خال في وجنة الدهر ، لوجدت الصورة غير ما ترى .

وشبيه بذلك قول ابن المعتز :

يا مسكة العطار وخال وجه النهار

والملاحظة هنا تراها في الإضافة بعد الإضافة ، لا في استعادة لفظ الخال ، إذ من المعلوم أنه لو قال : يا خالاً في وجه النهار ، أو يا من هو خال في وجه النهار لم يكن شيئاً .

ومن شأن هذا الضرب — كما يقول صاحب الدلائل — أن يدخله الاستكراه ،

(١) قال المتنبي هذه القصيدة ، يمدح سيف الدولة بن حمدان . ويذكر نهوضه إلى قلعة الحدث لما بلغه أن البريم أحاطت به ، وذلك في جمادى الأولى سنة أربع وأربعين وثلاثمائة .

يقال : غصه على كذا ، أي قهره عليه ، وخالاً : حال ، أي شبيهة بالحال ، يقول : إنه استغذها من أيدي الدهر والملوك ، وبناها ، فكانت حالاً في وجنة الدهر ، فكان الدهر تزيين بها كمن يتزين الوجه بالحال ، وقال الواحدى : يجوز أن يريد الشهرة كشهرة الحال في الوجه . ويجب أن يريد بشوئها وبسرحها ، وعارة انعكاسي يقول : إنه ساعا في وجه الدهر كالحال الذي يتزين به الوجه مع مخالفتها للوجه ، وجسه مع ما ثبت فيه من حسه . يعنى أن هذه المديّة قد حلّ قدرها ، فكان الدهر زين بها وجهه . ووسد برقعاً نفسه ، وهي استعارة حسه . انصر : شرح ديوان المتنبي للبيهقي . ج ٣ : ٣٦٥ دار الكتب العربى : بيروت .

قال صاحب : إياك والإضافات المتدخلة ، فإن ذلك لا يحسن ، وذكر أنه يستعمل في الهجاء ، كقول القائل :

يا عليّ بن حمزة بن عمارة أنت والله ثلحة في خياره
ولا شك أن مثل هذا ثقيل في الأكثر ، ولكنه إذا سلم من الاستكراه لطف
وملح ، كقول ابن المعتز .

وظلّت تدير الراح أيدي جاذر عتاق دنانير الوجوه ملاح
ومما جاء منه حسنا جميلا قول الخالدي في صفة غلام له :

ويعرف الشعر مثل معرفتي وهو عليّ أن يزيد مجتهد
وصير في القريض وزان دينار المعاني الدقاق بمبد
ومنه قول أبي تمام :

خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى والليل أسود رقعة الجلباب
ومما كثر فيه بسبب النظم قول المتنبّي :

وقدّت نفسي في ذراك محبة ومن وجد الإحسان قيدا تقيدا
فأنت ترى أن الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة ، إذ ترى العامّي يقول للرجل :
يكثّر إحسانه إليه ، وبرّه له ، حتى يألفه ، ويختار المقام عنده ، قد قيّدني بكثرة
إحسانه إليّ ، وجميل فعله معي ، حتى صارت نفسي لا تطاوعني على الخروج من
عنده ، وإنما كان ما ترى من الحسن بالمسلك الذي سلك في النظم والتأليف^(١) .
إننا نرى عبد القاهر معجبا بنظرية النظم ، تياها بما وصل إليه من أسرار
التركيب ، يسوق في يانها كثيرا من التماذج التي تؤكد فهمه لها ، واستيعابه إياها ،

فترتيب الألفاظ النحوي أو اللغوي إنما يجيء تاليا لترتيب المعنى في الذهن ، وكلما
كان ترتيب الألفاظ محكما ودقيقا ، تربطه علاقات منطقية قوية ، كان ذلك أدق ،
وأرق في إبراز المعاني المعقولة ، وتصويرها ، وإخراجها في ثوب قبشيب من الأسلوب .

العلاقات النحوية إذن هي المجاز الضروري إلى ما تشتمل عايه التراكيب من
أسرار فنية ، ومع تغيير بناء التراكيب تتغير القيمة الفنية التي تحتويها ، وتدل عليها .
وليس يفهم من ذلك أن عبد القاهر يتعصب للفظ دون المعنى ، أو يتعصب
للمعنى دون اللفظ ، فقد قضى على تلك الشائبة التي شعلت بال كثير من النقاد في

(١) دلائل الإعجاز : ٨٠ وما بعدها

عصره وقبل عصره ، قضاء مبرما ، وس تمّ براه يقاوم تير اللفظية مقاومة شديدة ،
ويؤكد أن الألفاظ حدم للمعاني ، وأن التكلف في السديع حطر على البيان .

فأنت لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معيبيهما من العقل موقعا
جميدا ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا ، وأنت حين لا تستحسن تجنيس
أنى تمام في قوله :

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت فيه الظنون أمذهب أم مذهب ؟

وحيث تستحسن تجنيس القائل : « حتى نخا من خوفه وما نخا » وقول الشاعر :

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعاني أمث بما أردعاني .

فليس ذلك لأمر يرجع إلى اللفظ ، لأن أبا تمام لم يزدك « بذهب ومذهب » على
أن أسمعت حروفا مكررة ، تروم لها فائدة فلا تبدها إلا مجهولة منكورة ، أما القائلان
الآخران فأنت تجد كلا منهما كأنه يخدمك عن الفائدة ، وقد أعطاها ، وهرمك
كأنه لم يزدك ، وقد أحسن الزيادة ووفّاها .

فبان لك حينئذ أن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى ،
إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن ،
ولذلك دُم الاستكثار منه ، والبولوع به ، وذلك أن المعاني لا تدن في كل موضع لما
يجذبها التجنيس إليه ، إذ الألفاظ خدم المعاني ، والمعاني هي المالكة سياستها ،
المستحقة طاعتها ، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته ،
وأحاله عن طبيعته ، وذلك مظنة من الاستكراه ، وفيه فتح باب العيب ، والتعرض
للشين . من هنا كان كلام المتقدمين الذين تركوا فضل العناية بالسجع ، ولزموا
سجته الطبع أمكن في العقل ، وأبعد من القلق ، وأوضح للمراد ، وأفضل عند ذوى
التحصيل ، وأسلم من التفاوت ، وأكشف عن الأغراض ، وأنصر للجهة التي تنحو
نحو العقل ، وأبعد من التعبد الذي هو ضرب من الخداع بالتزيين ، والرضى بأن تقع
النقيصة في نفس الصورة ، وذات الخلقة إذا أكمثر فيها عن الرسم والنقش .

وفد تجد في كلام المتأخرين كلاما حمل صاحبه فوط شعنه بالسديع ، فسي أنه
يتكلم ، لينهم ، ويقول لبيّن ، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام السديع في بيت فلا
ضير أن يقع ما عناه في عمياء ، وأن يقع السامع من طلبه في حط عشواء ، وربما
طلس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده ، كمن أنقل على العروس بأصناف
الحلى ، حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها ، ويستدل على فكرته تلك بقول
الجاحظ في أول كتاب « الحيوان »

« جَتَبَكَ اللهُ الشَّيْبَةَ ، وَعَصَمَكَ مِنَ الْخَيْرَةِ ، وَجَعَلَ بَيْتَكَ وَبَيْنَ الْمَعْرِفَةِ سِيًّا ،
وَبَيْنَ الصَّدَقِ نَسْبًا ، وَحَبَّبَ إِلَيْكَ الثَّبْتَ ، وَزَيْنَ فِي عَيْتِكَ الْإِنْصَافَ ، وَأَذَاقَكَ
حَلَاوَةَ التَّقْوَى ، وَأَسْعَرَ قَلْبَكَ عِزَّ الْحَقِّ ، وَأَوْدَعَ صَدْرَكَ بَرْدَ الْيَقِينِ ، وَطَرَدَ عَنْكَ ذَلَّ
الْيَأْسِ ، وَعَرَّفَكَ مَا فِي الْبَاطِلِ مِنَ الزَّلَّةِ ، وَمَا فِي الْجَهْلِ مِنَ الْقَلَّةِ »

ويعلق على هذا القول بما يدعم مذهبه في النظم ، وطريقته في تركيب الكلام ،
بأن الجاحظ ترك أولاً أن يوفق بين الشبهة والحيرة في الإعراب ، ولم ير أن يقرن
الخلاف إلى الإنصاف ، ويشفع الحق بالصدق ، ولم يعن بأن يطلب لليأس قرينة
تصل جناحه ، وشيئاً يكون رديفاً له ، لأنه رأى التوفيق بين المعاني أحق ، والموازنة
فيها أحسن ، ورأى العناية بها حتى تكون إخوة من أب وأم ، ويذرهما على ذلك تتفق
بالوداد ، على حسب اتفاقها بالميلاد ، أولى لأن يدعوها لنصرة السجع ، وطلب
الوزن .

وعلى الجملة فأنت لا تجد تجنيساً مقبولاً ، ولا سجعاً حسناً ، حتى يكون المعنى
هو الذي طلبه واستدعاه ، وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً ، ولا تجد عنه
حولاً ، ومن هنا كانت حلالة التجنيس إذا وقع من غير قصد من المتكلم إلى
اجتلابه ، وتأهب لطلبه ، كما يتمثلون به من قول الإمام الشافعي — رحمه الله تعالى
— وقد سئل عن النبيذ ، فقال : « أجمع أهل الحرمين على تحريمه » ، وما يتمثلون به
من قول البحترى :

يعشى عن المجد الغبى ولن ترى في سؤدد أربا لغير أريب

ويمثل لما جاء من السجع هذا المجيء ، وجرى هذا المجرى ، في لين مقادته ، وحلّ
هذا المحل من القبول ، بقول القائل : « اللهم هب لي حمداً ، وهب لي مجداً ، فلا
مجد إلا بفعل ، ولا فعال إلا بمال » ، وقول ابن العميد : « فإن الإبقاء على خدام
السلطان عدل الإبقاء على ماله ، والإشفاق على حاشيته وحشيمه عدل الإشفاق
على ديناره ودرهمه »

وقول الفضل بن عيسى الرقاشي : « سل الأرض ، فقتل : من شق أنهارك ، وغرس
أشجارك ، وحنى ثمارك ؟ فإن لم تحيك حواراً ، أجاتك اعتباراً »

وإن أنت تتبع ذلك في الأثر وفي كلام النبي ﷺ وجدت الرائق المبدع ،
كقوله صلوات الله عليه : « الظلم ظلمات يوم القيامة » وقوله : « لا تزال أمتي بخير

مالم تر الغنى معنا ، والصدقة معرماً » وقوله : « يا أيها الناس ، أفشوا السلام ، وأطعموا الطعام ، وصلوا الأرحام ، وصلوا بالليل والناس نيام ، تدخلوا الجنة بسلام » فأنت لا تحد في جميع ما سقناه لفظاً اجتلب من أجل السجع ، وترك له ماهر أحق بالمعنى منه وأبر به ، وأهدى إلى مذهبه^(١) .

من خلال هذه التماذج ، شعرا ونثرا - يؤكد عبد القاهر قيمة نظريته في النظم ، ويدعو إلى أن تشيع على السنة الناس ، حتى يكونوا بحق أهل البراعة في البيان ، وأن المعاني النحوية دليل على المعاني العقلية ، وأن الروعة كل الروعة في ترتيبها في اتساق ووفاق ، حسبما ترتب المعاني في الذهن ، وتنتظر وعاءها من التعبير ، ولا بد من مراعاة العلاقة بين كل لفظ وما يسبقه ، وما يلحق به ، ليحى التركيب في تضام أجزائه ، وتجانسها ، وتوافقها معينا تماما على تجلية المعنى في أجمل صورة ، والحذر من التشذق بالكلمات ، والتكلف في رصها رصاً من غير داع يهتف بها ، أو مقتض يتطلبها .

لقد كان عبد القاهر بارعا في سوق التماذج الرائعة ، يستشهد بها على خطره نظريته وأهميتها فهو لا يلبث أن يسوق من مختزنه الأدبي ما يؤكد فهمه لمذهبه ، وإيمانه بطريقة النظم التي شغل شطرا كبيرا من حياته في سبيل تحقيقها .

يقول عبد القاهر : « ولن نجد أيمن طائرا ، وأحسن أولا وآخرها ، وأهدى إلى الإحسان ، وأجلب للاستحسان ، من أن ترسل المعاني على سمعيتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد ، لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها ، فأما أن تضع في نفسك أنه لابد من أن نجس ، أو تسجع بلفظين مخصوصين فهو الذي أنت منه بعرض الاستكراه ، وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذم ، فإن ساعدك الجد كما ساعد في قوله : « أودعاني أمت بما أودعاني » وكما ساعد أبا تمام في نحو قوله :

وأنجدتم من بعد إتهام داركم فيا دمع أنجدني على ساكني نجد

وقوله :

هن الحمام فإن كسرت عيافة من حائهن فإهن حمام^(٢)

(١) أسرار البلاغة : رشيد رضا : ط ٥ : دار المنار : ١٣٧٢ هـ : ص ٤ وما بعدها .

(٢) عفت الصر أعفينا عيافة زجرها للتفاؤل والتشاؤم : انظر أسرار البلاغة : ص ١٠ - ١١

فذاك ، وإلا أطلقت السنة العيب ، وأفضى بك طلب الإحسان من حيث لم
يحسن الطلب ، إلى أفحش الإساءة ، وأكبر الذنب »

ويقول في موضع آخر حول هذا المعنى أيضا :

« واعلم أن النكتة التي ذكرتها في التجنيس ، وجعلتها العلة في استيجابه
الفضيلة ، وهي حسن الإفادة ، مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة ، وإن كانت
لا تظهر الظهور التام الذي لا يمكن دفعه إلا في المستور في المتفق الصورة منه ، كقول
الشاعر :

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحيى بن عبد الله

أو المرفوع الجارى هذا المجرى ، كقوله : « أو دعاني أمت بما أودعاني » فقد يتصور
في غير ذلك من أقسامه أيضا ، فمما يظهر ذلك فيه ما كان نحو قول أبي تمام :

يمدّون من أيد عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضب

وقول البحترى :

لئن صدفنا عنا فرئت أنفس صوادٍ إلى تلك الوجوه الصواذف

وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة ، كاليم من عواصم ، والباء من
قواضب : أنها هي التي مضت ، وقد أرادت أن تهيئك ثانية ، وتعود إليك مؤكدة ،
حتى إذا تمكّن في نفسك تمامها ، ووعى سمعك آخرها ، انصرفت عن ظنك الأول ،
وزلت عن الذى سبق من التخيل ، وفى ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة ،
بعد أن يخالطك اليأس منها ، وحصول الريح بعد أن تغالط فيه حتى ترى أنه رأس
المال .

فأما ما يقع التجانس فيه على العكس من هذا — أى المطرف الناقص — وذلك
أن تختلف الكلمات من أولها ، كقول البحترى :

بسيوف إيماضها أوّجال للأعداى ، ووقعها آجال

وكذا قول الآخر :

وكم سبقت منه إلى عوارف ثنائى من تلك العوارف وارف
وكم غرر من بره ولطائف فشكرى على تلك اللطائف طائف

وذلك أن زيادة « عوارف » على « وارف » تحرف اختلاف من مبدأ الكلمة في الجملة ، فإنه لا يعد كل البعد عن اعتراض طرف من هذا التخييل فيه ، وإن كان لا يقوى تلك القوة ، كأنك ترى أن اللفظة أعيدت عليك ، مبدلاً من بعض حروفها غيره ، أو محذوفها منها »^(١)

لقد كان عبد القاهر سليم الذوق ، حين قاوم تيار اللفظية أشد مقاومة ، وقال : بأن الألفاظ خدم للمعاني ، واحتدى في العلوم اللغوية إلى مذهب يشهد لصاحبه بعقوبة فذة ، منقطعة النظر ، وعلى أساس هذا المذهب كَوّن مبادئه في إدراك « دلائل الإعجاز » هذا المذهب هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوربا لأيماننا هذه ، هو مذهب العالم السويسري الثبت « فردناند دي سوسير » Ferdinand de Saussure الذي توفي عام ١٩١٣ م ، ونحن لا يميننا الآن من هذا المذهب الخطير كما يقول الدكتور مندور — إلا طريقة استخدامه كأسس لمنهج لغوي « فيولوجي » في نقد النصوص.

لقد فطن عبد القاهر إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل مجموعة من العلاقات Systeme de rapports فقال : « اعلم أن هنا أصلاً أنت ترى الناس فيه في صورة من يعرف من جانب ، وينكر من آخر ، وهو أن الألفاظ المفردة التي هي من أوضاع اللغة ، لم توضع ، نتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض ، فيعرف فيما بينها فائدة ، وهذا علم شريف ، وأصل عظيم ، والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ، ليعرف بها معانيها في أنفسها ، لأدّى ذلك إلى مالا يشك عاقل في استحالتها ، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجسام الأسماء التي وضعوها لها ، لتعرف بها ، حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا : فعل ، ويفعل ، لما كنا نعرف الخير في نفسه ، ومن أصله ، ولو لم يكونوا قد قالوا : أفعل ، لما كنا نعرف الأمر من أصله ، ولا نجد في نفوسنا ، وحتى لو لم يكونوا قد وصفوا الحروف لكنا نجعل معانيها ، فلا نعقل نفياً ، ولا نهباً ، ولا استنفها ، ولا استثناء .

كيف والمواضعة لا تكون ، ولا تتصور إلا على معلوم ، فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : حد ذلك ، لم تكن هذه الإشارة ، تتعرف السامع المشار إليه في نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها ، وتبصرها .

(١) أسرار اللغاة : ١٢ — ١٣

كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له ، ومن هذا الذى يتك أننا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميهما ؟ لو كان ذلك مساعداً فى العقل ، لكان ينبغى إذا قيل : زيد أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته ، أو ذكر ذلك بصفة ومن الثابت فى العقول ، والقائم فى النفوس أنه لا يكون خبر حتى يكون مخبر به ، ومخبر عنه ، ومن ذلك امتنع أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد إسناده إلى شيء ، ، كنت إذا قلت : « اضرب » لم تستطع أن تريد منه معنى فى نفسك من غير أن تريد الخبر به عن شيء مظهر أو مقدر ، وكان لفظك به — إذا أتت لم ترد ذلك — وصوت تصوته سواء ... دلائل الإعجاز .

ويعلق الدكتور مندور على هذا النص بأنه بالغ الأهمية ، إذ يشتمل على فلسفة عبد القاهر اللغوية العميقة ، التى عنها صدرت كل آرائه فى نقد النصوص ، والمهم فى اللغة عنده ليس الألفاظ ، بل مجموعة الروابط التى تقيمها بين الأشياء بفضل الأدوات اللغوية ، وتلك الروابط هى المعانى المختلفة التى نعبر عنها ، ومن ثم كانت أهميتها وما لها من صدارة على الألفاظ^(١) .

وهكذا نرى أن عبد القاهر لا يقف بالنحو عند الحكم فى الصحة والخطأ ، بل يتجاوز ذلك إلى تحليل الجودة وعدمها ، فمنهج قائم على فلسفة لغوية ترى فى اللغة مجموعة من العلاقات ، وترى أن الألفاظ لا تفيد فائدتها حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف .

فالإساس فى هذا المنهج هو النحو ، وعن طريق النحو نضل إلى علم المعانى ، وهنالكمن الجودة الفنية، وفى النهاية يجيء دور النحوى الذى يحسّ بجمال لفظ فى موضع خاص ، أو يفطن إلى قوة رابطة ، أو أداة فى جملة ، أو تركيب ، أو بيت من الشعر .

« ومنهج عبد القاهر هو المنهج المعترف اليوم فى العالم الغربى ، ولقد جدّدت الإنسانية معرفتها بترانها الروحى منذ أن أخذت به فى أوائل القرن التاسع عشر ، والمنهج اللغوى (الفيلولوجى) هو أكثر المناهج خصبا ، لا فى الأدب فحسب ، بل وفى كافة العلوم التاريخية .

(١) النقد المصحى عند العرب : ٣٣٤ وما بعدها

ولكن لسوء الحظ لم يفهم منهم عبد القاهر على وجهه الصحيح ، ولا استغل كما ينبغي ، ولقد قامت اليوم في أوربا نظريات وأصول على فكرة أن « اللغة مجموعة من العلاقات » واستخدمت تلك الأصول في فلسفة اللغات ، وفي نقد الآداب .

المنهج اللغوي الذي يضم إلى النحو — كما نفهمه — علم التراكيب « Syntaxe » الذي يشبه ما نسميه علم المعاني ، هذا المنهج الذي وضعه عبد القاهر الجرجاني خليق بأن يُجَدَّدَ فهمنا لثرائنا الأدبي كله^(١) .

من هنا لم تعد قواعد النحو عند عبد القاهر جافة مقصورة على الإعراب ، كما سبق أن قلنا ، وإنما أضحت من وسائل التصوير والصياغة ، وأصبحت مقياسا تقاس به براعة الكتاب والشعراء ، والقيمة الفنية للصياغة تتوقف على مدى إبرازها للمعنى ، وتصويرها إيابه ، فاللفظ له مكانه الجدير به في الجملة ، ليؤدي هذا السآلف والانسجام بين الألفاظ إلى القيمة الفنية في صياغة المعنى وتصويره ، وإذا لم يكن اللفظ متاحيا مع جاره ، مستندا إلى علاقة قوية في التعبير بين ما قبله وما بعده ، فقدت الصياغة دلالتها الفنية ، وتجردت عن سمات الجمال التعبيري .

ومن الإنصاف أن نقرر أن عبد القاهر الجرجاني لا ينسب إليه وحده فضل هذا المنجز النقدي العظيم الذي لا يزال لصداه رنين خاص في المجال النقدي المعاصر ، بل ينسب شيء من هذا الفضل إلى سابقه من العلماء والأدباء العرب ، الذين قدموا له بمقدمات جديرة بالتشويه والتقدير .

من هؤلاء الجاحظ الذي أذاه إحساسه العميق بروعة النظم ، وما يكسبه الكلام من الرونق والبهاء ، والنضرة والروعة ، إلى أن يصبح في معاصريه : إن إعجاز القرآن في نظمه وألف في ذلك كتابا سقط من يد الزمن ، هو كتاب « نظم القرآن » وكرر في مواضع من كتاباته هذا الرأي من مثل قوله : في كتابنا المنزل الذي يدلنا على أنه صدق نظمه البديع الذي لا يقدر على مثله العباد^(٢) .

وربما ضمن كتابه المنفقود كثيرا من خصائص النظم الذي بلور فكره عبد القاهر فيما بعد ، وكثيرا ما نراه يذكر أمثلة لألفاظ منتقاة مختارة ، تتناسب مع المواقف المختلفة ، وهي تعتبر من جزئيات النظم ، مثل : « ويقال : فلان أحسن » فإذا قالوا : مائق ، فليس يريدون ذلك المعنى بعينه ، وكذلك إذا قالوا : « بك . وكذلك إذا

(١) الخيران . ج ٤ . ص ٢٠٠ ح ٢٠

(٢) المرجع السابق ٣٣١ - ٣٣٩

قالوا : رقيق ، ويقرؤون : فلان سليم الصدر ، ثم يقولون : غبي ، ثم يقولون : أبله ، وكذلك إذا قالوا : معتوه ومسلوب ، وأشباه ذلك .

وهذا المأخذ يجري في الطبقات كلها من حرد وبخل ، وصلاح وفساد ، ونقصان ورجحان^(١) .

فلكل كلمة مع صاحبها مقام ، فإذا أنتقلت من موضع إلى موضع آخر نبضت بدلالة جديدة ، وينكر الجاحظ التكلف في القول ، والتكلف عنده اغتصاب الألفاظ وقهرها حتى يبين فيها الاستكراه والتعقيد .

ففكرة النظم لديه فكرة لفظية تعتمد على حسن الصياغة ، وكال الترتيب ، ودقة تأليف اللفظ ، وجمال نظمه ، ولا عجب ، فقد كان شغوفا بجودة اللفظ وحسنه وبهاء رونقه ، حتى قدّمه على المعنى ، فهو القائل : « المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ ، وسهولة الخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك^(٢) » والقرآن معجز عند « الخطائي » المتوفى سنة ٣٨٨ هـ ، لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظم التأليف ، مضمنا أصح المعاني .

وهو عند « الباقلائي » أي بكر محمد بن الطيب ، بديع النظم ، عجيب التأليف ، متناه في السلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنه ، فالذي يشتمل عليه بديع نظمه ، وحوه : منها ما يرجع إلى الجملة ، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه ، وتباين مذاهبه خارج عن المعبود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ، ويتميز ، دون أساليب المعتاد من كلامهم .

ومنها أن عجيب نظمه ، وبديع تأليفه ، لا يتفاوت ، ولا يتباين ، على ما يتصرف إليه من الوجوه التي يتصرف منها ، من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج ، وحكم وأحكام ، وإعذار وإنذار ، ووعد ووعيد ، وتستير وتخفيف وأوصاف وتعنيم أخلاق كريمة ، وشيم رفيعة ، وسير مأثورة ، ومن تأمل نظم القرآن وجد جميع ما يتصرف به من الوجوه السابقة الذكر على حد واحد في حسن النظم ، وبديع التأليف .

(١) "لباد والتبيين" ج ١ - ص ٢٥٠ لحة التأليف والترجمة والشر

(٢) "خيوان" ج ٢ - ص ١٣١

والرصف ، لا يتفاوت ، ولا ينحط عن المنزلة العليا^(١) .

أما القاضى أبو الحسن عبد الجبار الأسد آبادى ، قاضى قضاة الدولة البويهية بإيران ، وأكبر أعلام المعتزلة فى عصره ، فقد بلور فكرة الضم فى قوله :

« اعلم أن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلام ، وإنما تظهر فى الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ، ولابد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة ، وقد يجوز فى هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التى تتناول الضم ، وقد تكون بالإعراب الذى له مدخل فيه ، وقد تكون بالموقع ، وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع ، لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة ، أو حركاتها ، أو موقعها ، ولا بد من هذا الاعتبار فى كل كلمة ، ثم لابد من اعتبار مثله فى الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة ، وكذلك لكيفية أعرابها وحركاتها وموقعها ، فعلى هذا الوجه الذى ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها .

فإن قال قائل : قد قلتم إن فى جملة ما يدخل فى الفصاحة حسن المعنى ، فهلا اعتبرتموه ؟ قيل له : إن المعانى وإن كان لابد منها فلا تظهر فيها المزية ، ولذلك نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق ، على أنا نعلم أن المعانى لا يقع فيها تزيد ، فإذا ن يجب أن يكون الذى يعتبر التزايد عنده الألفاظ التى يعبر بها عنها ، فإذا صحت هذه الجملة فالذى تظهر به المزية ليس إلا الإبدال الذى به تختص الكلمات ، أو التثنية والتأخر الذى يختص الموقع ، أو الحركات التى تختص بالإعراب ، فبذلك تقع البينة بين الكلام^(٢) »

فعبد الجبار بذلك نراه قد وقف على معنى النظم الذى استمد منه عبد القاهر نظريته فيه ، فهو صاحب النظرية أصلاً ، وفضل اكتشافها واتكائها ينسب إليه ، وإن كان لعبد القاهر فضل تفسيرها وفلسفتها فى إحكام ودقة ، لدرجة أنه أصبح صاحبها الذى صورها وطبقها ، واستخرج على أساسها علم انمعانى المعروف الآن بين علوم البلاغة العربية^(٣) .

(١) إصحار القرآن للباقلانى : ط دار المعارف ، تحقيق سيد صفر : ٣٥ م بعدا

(٢) المعنى فى أبواب التوحيد والمعدل : ج ١٦ وزارة الثقافة : ١٩٧

(٣) البلاغة تطور وتاريخ : دكتور شوق ضيف : ١١٧

فبعد الجبار لا يعدّ الكلمة فصيحة في نفسها ، وإنما الفصاحة تكمن في الضم على طريقة مخصوصة ، ومع الضم تلاحظ صفات مختلفة لكل كلمة ، ولا بدّ مع ذلك من ملاحظة أبدالها ونظائرها ، وحركاتها في الإعراب ، وموقعها من التقديم والتأخير .

ونحن نرى عبد القاهر ينقل كلمة عبد الجبار السالفة الذكر « إن المعاني لا تتزايد ، وإنما تتزايد الألفاظ » ويعقب عليها بقوله : « وهذا كلام إذا تأملته لم تجد له معنى يصح عليه غير أن تجعل تزايد الألفاظ عبارة عن المزايا التي تحدث من توحي معاني النحو ، وأحكامه فيما بين الكلم ، لأن التزايد في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ونطق لسان محال^(١) »

لقد كان من الطبيعي أن يتأثر عبد القاهر بثقافة القرنين الثالث والرابع ، ليصل إلى هذا المستوى الرفيع في الفهم والاستنباط ، وليكون حصاد هذه الثقافة ، وهذا الفهم فلسفة نظرية النظم ، ولم يكن هذا التأثير قاصراً على ما أفاده من أدباء عصره وحدهم ، فقد كان لعلماء اللغة كذلك. جهدهم الرائع الذي وفق عبد القاهر في أن يغترف من منهله ما يعبد له طريق الوصول إلى فكرة التراكيب ، وعلاقاتها :

وإليك هذا النص لأبي الفتح عثمان بن جنى :

— ١٧٠ —

[باب في الردّ على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ ، وإغفالها المعاني]

اعلم أنّ هذا الباب من أشرف فصول العربية ، وأكرمها ، وأعلاها ، وأزهرها ، إذا تأملته عرفت منه وبه ما يؤنقك ، ويذهب في الاستحسان له كلّ مذهب بك ، وذلك أنّ العرب كما تعنى بالألفاظ ، فتصلحها ، وتهذبها ، وتراعيها ، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة ، وبالخطب أخرى ، وبالأسجاع التي تلتزمها ، وتكلف استمرارها ، فإن المعاني أقوى عندها ، وأكرم عليها ، وأفخم قدراً في نفوسها .

فأول ذلك عنايتها بالألفاظ ، فإنها لما كانت عنواناً معانيها ، وطريقاً إلى إظهار أغراضها ، ومراميها ، أصلحها ، ورتبها ، وبالغوا في تحييرها وتحسينها ، ليكون ذلك

(١) دلائل الإعجاز : ٣٠٢ وانظر كتابنا « فكرة النظم بين وجهه الإعجاز في القرآن : الفصل الثالث ويشتمل على تاريخ ياف لفكرة النظم قبل عبد القاهر

أوقع لها في السمع ، وأذهب بها في الدلالة على القصد ، ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعاً لذِّ لسماعه ، فحفظه ، فإذا هو حفظه كان جديراً باستعماله ، ولو لم يكن مسجوعاً لم تأنس النفس به ، ولا أنقث لمستمعه ، وإذا كان كذلك لم تحفظه ، وإذا لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وضع له ، وجيء به من أجله .

وقال لنا أبو عليّ يوماً : قال لنا أبو بكر : إذا لم تفهموا كلامي فاحفظوه ، فإنكم إذا حفظتموه فهمتموه ، وكذلك الشعر : النفس له أحفظ ، وإليه أسرع ، ألا ترى أن الشاعر قد يكون راعياً جلفاً ، أو عبداً عسيفاً ، تنبو صورته ، وتُمنجُ جُمْلته فيقول ما يقوله من الشعر ، فلأجل قبحه ، وما يورده عليه من طلاوته وعذوبة مستمعه^(١) ، ما يصير قوله حُكماً يرجع إليه ، ويُقتاس^(٢) به ، ألا ترى إلى قول العبد الأسود^(٣) :

إن كنت عبداً فنفسى حرّة كرمًا أو أسود اللون إني أبيض الخُنن

فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها ، وحمّوا حواشيها ، وهذبوها ، وصقلوا غروبها^(٤) ، وأرهفوها ، فلا تترين أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني ، وتنويه بها ، وتشريف منها ، ونظير ذلك إصلاح النوعاء وتحسينه ، وتركيبه وتقديسه ، وإنما المبعي بذلك منه الاحتياط للموعى^(٥) عليه ، وجواره بما يعطّر بشره^(٦) ، ولا يغر^(٧) جوهره ، كما قد نجد من المعاني الفاخرة السامية ما يهجنه ، ويغض منه كُدرة لفظه ، وسوء العبارة عنه . [

(١) في رواية أخرى : « مسمعه »

(٢) في رواية أخرى : « يقاس »

(٣) العبد الأسود هو سحيم عبد بني الحسحاس .

(٤) هو استعاره : من غروب الأستار ، أي أضرامها ، ووجدت غرب مفتح الأول وسكون الثاني .

(٥) الموعى : قسم الميم وفتح العين ، أو الموعى : ما وضع في النوعاء ، يقال : أوعيت الشيء ، ووعيته ، ويكنّاه ضمّن الموعى معنى الضافظ ، فعداه بعل .

(٦) البشر : ظاهر الجلد ، وفي رواية : « بشره » مفتح أسنن ويكون الشين الرائحة الغلية

(٧) يغر : يعجب :

(٨) انظر الخصائص : تحقيق محمد علي الحارث : دار احسن للطباعة والنشر : بيروت . ج ١ : ٢١٥ وما بعدها .

قبل أن نعرض لفحوى هذا التنسّ بجدر بنا أن نشير في عجالة خاطفة إلى منزلة هذا العالم الفذّ من علماء القرن الرابع الهجري ، فقد التقى بالمتنبي في « حلب » عند سيف الدولة بن حمدان ، وفي شيراز عند عضد الدولة ، وكان المتنبي يجلّه ، ويقول فيه : هذا رجل لا يعرف قدره كثير من الناس ، وكان المتنبي إذا سئل عن شيء من دقائق النحو والتصريف في شعره يقول : سلوا صاحبنا أبا الفتح ، وفي رواية : أنه كان إذا سئل عن معنى قاله ، أو توجيه إعراب ، حصل فيه إغراب ، دلّ عليه ، وقال : عليكم بالشيخ الأعور ابن جنّي ، فسلوه ، فإنه يقول ما أردت ، وما لم أرد » ويرجع ما قاله المتنبي إلى سعة علم ابن جنّي ، وتشعب مذاهبه ، فقد يقع له في الكلام من المعاني ما لم يقع لقائله .

وهو أول من شرح ديوان المتنبي ، وقد شرحه شرحين : الشرح الكبير ، والشرح الصغير ، والأخير هو الباقي لنا — كما يقول محقق الخصائص الفاضل .

وقد تعقب معاصروه ، ومن بعدهم شرحه ، وكان كثير الشاء على المتنبي في كتبه ، ويستشهد بشعره في المعاني والأغراض ، ويعبر عنه : بشاعرنا ، ويقول في الخصائص ١ / ٢٣٩ : « وحدثني المتنبي شاعرنا ، وما عرفته إلا صادقا ، وفي ص ٣٤ : « وامثله شاعرنا آخر فقال :

فلو قدّر السان على لسان لقال لك السنان كما أقول

ويسوق البديعي في الصبح المتنبي قصة تنبؤ عن إعجاب ابن جنّي بالمتنبي ، وعن وجوده بشيراز ، حين كان المتنبي هناك ، وذلك في آخر حياة الشاعر ، فقد قتل « بدير العاقول » عند منصرفه من شيراز ، ذاك أن أبا عليّ كان إذ ذاك بشيراز ، وكان إذا مرّ به أبو الطيب يستقله على قبح زيّه ، وما يأخذ به نفسه من الكبرياء .

وكان ابن جنّي محبا لأبي الطيب ، كثير الإعجاب بشعره ، لا يبالي بأحد يذمه ، أو يحط من قدره ، وكان يسوءه إطناب أبي عليّ في ذمه ، واتفق أن قال أبو عليّ يوما : اذكروا لنا بيتا من الشعر نبحت فيه ، فبدأ ابن جنّي ، وأنشد :

حُلّت دون المزار ، فاليوم لو زرّ بيت لحال النحول دون العناق

فاستحسنه أبو عليّ ، واستعاده ، وقال : لمن هذا البيت ؟ فإنه غريب المعنى ، فقال ابن جنى : للذى يقول :

أزورهم بسواد الليل يشفع لى وأنثى ، وبياض الصبح يغرى نى :
فقال : والله هذا أحسن ! بديع جدا ، لمن هما ؟ قال للذى يقول :
أمضى إرادته فسوف له « قد » واستغرب الأقصى فثم له هنا
فكثرت إعجابى أبى عليّ ، واستغرب معناه ، وقال : لمن هذا ؟ فيقال ابن جنى :
للذى يقول :

وضع الندى في موضع السيف بالعلا محل كوضع السيف في موضع الندى
فقال : وهذا أحسن ، والله لقد أطلت يا أبا الفتح ، فأخبرنا القائل ؟
فقال : هو الذى لا يزال الشيخ يستقله ، ويستقبح ربه وفعله ، وما علينا من القشور
إذا استقام القلب ، قال أبو عليّ : أظنك تعنى المتبى ، قلت نعم (١) .
لعلك معنى في أن عالما كان جنى تبنى علاقته بشاعر فدّ كالمشبهى ، على هذا
المستوى من الإعجاب والحب ، تؤكد لك موقف الرجل من ثقافة عصره . وتكنه
من أساليب اللغة وأسرارها ، فتوقفه من علاقة الألفاظ بالمعاني موقف جدير بالتنويه
والنظر : إذ لم يعمل من شأن اللفظ على حساب المعنى ، ولم يعمل من شأن المعنى
على حساب اللفظ ، بل قرن هذا بذاك قرانا يدل على تلازمهما ، وقوة ارتباطهما .
ولم تظهر في كلام ابن جنى إشارة إلى أنه كان يفرق بينهما ، لقد ردّ ردّا حاسما ،
على من كان يدعى على العرب عنايتها بالألفاظ ، وإغفالها المعاني ، بأن هذا الباب
من أشرف فصول العربية ، وأكرمها ، وأعلاها ، وأنزهها ، فالعرب تعنى بألفاظها ،
فتصلحها ، وتهذبها ، وتراعيها ، وتلاحظ أحكامها ، لأنها عنوان معانيها ، وطريق
إلى إظهار أغراضها ومراميها ، إنهم يصلحون من شأن ألفاظهم ، ويرتبونها ، ويبالغون
في تحبيرها وتحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها في السمع ، وأذهب بها في الدلالة على
القصد . وليس معنى ذلك أنهم يُعنون بالألفاظ لذاتها ، بل يصنعون ذلك خدمة
منهم للمعاني ، وتنويعها بها .

(١) مقدمة الحقائق : للأستاذ محمد علي النجار ٢١٠ وبعدها ، بقلا عن مسالك الأنصار ٤ / ٣٠٦ من
النسخة المصورة في دار الكتب ، والصحاح ١٦٠

« ويدلّك على تمكن المعنى في أنفسهم ، وتقدّمه للنظر عندهم تقديمهم لحرو المعنى في أول الكلمة ، وذلك لقوة العناية به ، فقدّموا دليله ليكون ذلك أمانة لهم عندهم ، وعلى ذلك تقدّمت حروف المضارعة في أول الفعل ، إذ كنّ دلائل الفاعلين ، مَنْ هم ، وما هم ، وممّ عدّتهم ؟ نحو : أنزل ، ونفعل ، وتفعل ، ويفعل ألا ترى إلى ما قاله أبو عثمان — يريد المازني — في الإلحاق : إن أقيسه أن يك بتكرير اللام ، فقال : باب شملت ، وصعرت ، أفليس من باب : حوّل وبيطرت ، وجهورت .

أفلا ترى إلى حروف المعاني ، كيف بابها التقدّم ، وإلى حروف الإلحاق والصناعة ، كيف بابها التأخر ؟ فلو لم يعرف سبب المعنى عندهم ، وعلوّ تصورهم إلا بتقدّم دليله ، وتأخر دليل نقيضه ، لكان مغنيا من غيره كافيا .

سرعلى هذا حشوا بحروف المعاني ، فحصّنها بكونها حشوا ، وأمنوا عليها مالا يؤه على الأطراف ، - المعرّضة للحذف والإجحاف ، وذلك كألف التكمير ، وإ التصغير ، نحو دراهم ، وذريهم ، وقماطر ، وقميطر ، فجرت في ذلك لكونها حش مجرى عين الفعل المحصّنة في غالب الأمر ، المرفوعة عن حال الطرفين من الحذف ألا ترى إلى كثرة باب عدّة ، وزنة ، وناس^(١) ، والله في أظهر قولن سيبويه^(٢) ، و حكاها أبو زيد من قولهم : لا ب لك^(٣) ، وويلمه^(٤) ، وياها المغيرة^(٥) ، وكثرة باد يد. ، ودم ، وأج ، وأب ، وغيد ، وهن ، وحر ، واست ، وباب ثبة ، وقلة ، وء وقلة باب مُذ ، وسه^(٦) ، إنما هما هذان الحرفان بلا خلاف ، فهذا يدلّك على ضم

(١) أصل ناس : أناس ، نقلا عن سيبويه : ١ / ٣٠٩ ، ٢ / ١٢٥

(٢) هذا القول في الكتاب ١ / ٣٠٩ : يقول فيه : « وكان الاسم — والله أعلم — إله ، فلما أدخل فيه الألف واللام حذفوا الألف وصلرت الألف واللام حلّفا بها »

(٣) أى في « لا أب لك »

(٤) أصله : ويل أمه ، يقال ذلك لمن يستجاد

(٥) يريد : يا أبا المغيرة

(٦) يريد باب مُذ ، وسه ، ما حذف منه الحشو ، فإن أصله : مذ ، وسه

« بحروف المعاني ، وشحّهم عليها ، حتى قد موها عناية بها ، أو سَطَّوها تحصيلها لها (١) »

إن الموضوع أقرب إلى ما يكثر فيه اللفظ في أيامنا هذه ، عما يسمونه بالشكل والمضمون ، أيها أولى بالعناية ، ليصبح الأدب أدبا ، والفكر فكرا ؟ كأنما الفصل بينهما ممكن ، إلا في التحليل الذهني .

غير أن الموضوع على يدى ابن جنّي يركّز على ناحية اللفظ والمعنى ، وذلك دفعا للهمة التي وجهت إلى اللغة العربية من أنها تعنى باللفظ أكثر من عنايتها بالمعنى (٢) إن ابن جنّي يبين في كثير من البراعة كيف أن طريقة بناء الألفاظ تدل على أنها إنما صيغت بطريقة تحفظ اللفظة وجود الحرف الذي هو ذو علاقة وثيقة بالمعنى ، وكيف أن الألفاظ تجيء بمختارة ، منمقة ، مرتبة ، لتكون أكثر دلالة على الغرض .

والشقة بعيدة — كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود — بين المعنى الذي نبث عنه حين نقول عن الكاتب : إنه يعنى باللفظ دون المعنى ، « والمعنى » الذي يتحدث عنه ابن جنّي ، إذ هو مشغول بمعنى اللفظة الواحدة ، ونحن يشغلنا المراد تأديته من مقالة أو من كتاب ، أو من قصيدة ، أو قصة ، أو مسرحية ، فالمعنى في استعماله هو كإشارة إلى المسمّى ، والمعنى في استعمالنا هو كالفكرة المراد تحليلها وتقويمها (٣) .

هذه المقدمات العلمية الموضوعية التي أبرز سماتها ابن حنّى في كتابه الخصائص ، وغيرها مما ذهب إليه أدباء القرنين الثالث والرابع الهجريين كانت معالم على الطريق ، يستضيء بها عبد القاهر الجرجاني في وضع نظريته التي لا تزال نسترشد بها في الأسلوب الأدبي ، ولا تزال الكتابات النقدية في الآداب الأجنبية ، تؤكد قيمتها الفنية ، وخطرها النقدي والأدبي .

فالدكتور زكي نجيب محمود يشير إلى كتاب « برتراند رسل » بحث في المعنى والصدق « وكيف وقف فيه وقفة تحليلية ، يسأل فيها نفسه ، ويحاول الجواب عن سؤاله : ما الذي يعطى الجملة المفيدة وحدتها ؟ إنها مركبة من مفردات تتوالى ، فإذا

(١) الخصائص : ج ١ ، ٢٢٤ وما بعدها ، وانظر هومش ٢٢٥ ، ٢٢٦ للمحقق العامل

(٢) المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري : الدكتور زكي نجيب محمود : دار الشروق : ٢٣٥

(٣) المرجع السابق : ٢٣٧ — ٢٣٨

كانت منظوفه جاء تواليها تتابعا على خط الزمن ، وإذا كانت مكتوبة ، جاء ذلك التوالى تجاوزا . فى حيز المكان ، لكننا مالم نقع وراء هذه المفردات على الرابط المنطقى الذى يربطها ، فإننا لا نستطيع أن نحدد لأنفسنا ماذا نعنى بقولنا « فكرة » لقد كان يسيرا على أناس كثيرين أن يذهبوا إلى أن اللفظ جسد ، والفكرة روحه ، أو اللفظ هو مادة الجملة ، والمعنى صورتها ، لكن رجلا مثل « رسل » لا يرضى بأمثال هذه الغوامض ، فإذا بحث ، ووجد أن الرابط المنطقى المنشود إنما يكمن فى طريقة « الترتيب » الذى يتوالى به المفردات واصل البحث ليرى : أية طريقة فى الترتيب ؟ تلك التى إذا توافرت للمفردات صنعت جملة ، وبالتالي صنعت فكرة ؟

فإذا قرأنا بعد القاهرة كتابه « الأسرار » و « الدلائل » أدركنا قوة الصلة بين عبد القاهر و « هيرتراند رسل » فى القرن العشرين الميلادى ، إذ الفكرة فى أساسها عند كلا الرجلين واحدة ، وهى أن المعنى كائن فى طريقة الترتيب التى تنظم بها المفردات ، وترتيب ، لا فى المفردات من حيث ذاتها .

والخلاف بين الرجلين إنما هو فى طريقة التناول ، فالجرجاني قد غلبت عليه النزعة اللغوية التحوية ، و « هيرتراند رسل » قد غلبت عليه النزعة المنطقية الرياضية ، وهو فى الحق فاضل من أهم الفواضل بين طريقة التفكير قديما وحديثا^(١) . لقد ساق عبد القاهر كثيرا من النماذج النقدية النظرية ، وكثيرا من النماذج النقدية التحليلية التى يكشف بها ويؤكد طريقته فى علاقات الألفاظ ، وفى ترتيبها على حسب ترتيب المعانى الذهنية ، وأن الألفاظ لا تقصد لذاتها ، وأن الترتيب هو الذى يقصد . لا نزاع من معان بلاغية ، ودلالات جمالية ، تتكسب الفكرة جظها من التصوير الخالد ، لاسمعه يقول فى « أسرار البلاغة » .

« . . . إن هذا الضرب من المعانى كالجوهر فى الصندف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزير المحتجب ، لا يريك وجهة حتى تسأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجهه الكيف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أجد يفلح فى شق الصدفة ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة . »

وأما التعقيد فإما كان مذموما لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى يمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالخيالة ، ويسعى إليه من غير الطريق ، كقول القائل :

(١) المراجع السابق : ٢٤٧ - ٢٤٨

وكذا اسم أغطية العيون جفونها من أنها عمل السيوف عوامل
وإنما ذم هذا الجنس ، لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في
مثله ، وكذلك بسوء الدلالة ، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا ملمس ، بل
خشن مضرس ، حتى إذا رمت إخراج عسر عليك ، وإذا خرج خرج مشوه
الصورة ناقص الحسن .

وإنما يزيد الطلب فرحا بالمعنى ، وأنساً به ، وسرورا بالوقوف عليه ، إذا كان
لذلك أهلاً ، فأما إذا كنت معه كالعائض في البحر ، يحتمل المشقات العظيمة ،
ويخاطر بالروح ، ثم يخرج الخرز ، فالأمر بالضد مما بدأت به .
ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ، ثم لا يجدى عليك ،
ويؤرقك ، ثم لا يروق لك

وذلك مثل ما تجده لأنى تمام من تُعسفه في اللفظ ، وذهابه به في نحو من
التركيب لا يتهدى النحو إلى إصلاحه ، وإغراب في الترتيب يعمى الإغراب في
طريقه ، ويضل في تعريقه : كقوله :

ثانيه في كبد السماء ولم يكن لاثنين ثان إذ هما في الغار
وإنما أرادوا بقولهم : « ما كان معناه إلى قبلك ، أسبق من لفظه إلى سمعك » أن
يختهد المتكلم في ترتيب اللفظ ، وتهذيبه ، وصيغته من كل ما أحل بالدلالة ، وعاق
دون الإبانة ، ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلاً مثل ما يترجمه الصبيان ،
ويتكلم به العامة في السوق .

هذا ، وليس إذا كان الكلام في غاية البعد ، وعلى أبلغ ما يكون من الوصوح
أغناك داك عن الفكرة ، إذا كان المعنى لطيفاً ، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد
فيها من بناء ثانٍ على أول ، وردّ تالٍ إلى سابق ، أفلتت تحتاج في الوقوف على الغرض
من قوله : « كالدر أفرط في العلو » إلى أن تعرف البيت الأول ، فتصور حقيقة المراد
منه ، ووجه المحاز في كونه دانياً شاسعاً ، وترقب ذلك في قلبك ، ثم تعود إلى ما يعرض
البيت الثاني عليك من حال البدر ، ثم تدب إحدى الصورتين بالأخرى ، وتردّ البصر
من هذه إلى تلك ، وتطرّ إليه كيف نرى في العلو الإفراط ، ليشاكل قوله
« شاسع » لأن الشسوع هو الشديد من البعد ، ثم قائله بما لا يشاكله من مراعاة
التساهى في القرب ، فقال : « جدّ قريب » فهذا هو الذي أردت سحاجة إلى

الفكر ، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه ، واجتهاد في نيته^(١) .

واستمع لعبد القاهر مرة ثانية يؤكد قيام فلسفته في النظم القائمة على أساس من العلاقات النحوية ، من خلال تعليقه على قول الفرزدق :

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حتى أبوه يقاربه
بأنك لم تنكر ألفاظ هذا البيت ، لشيء في جروفها ، أو لأنك صادفت وحشيا غريبا ، أو سوقيا ضعيفا ، بل لأن الشاعر لم يرتب الألفاظ في الذكر ، على موجب ترتيب المعاني في الفكر ، فمنع السامع أن يفهم الغرض إلا بأن يقدم ويؤخر ، ثم أسرف في إبطال النظام ، وإبعاد المرام ، وصار كمن رمى بأجزاء تتألف منها صورة ، لفرط ما تعادى بين أشكالها ، وشدة ما خالف بين أوضاعها .

ثم يحيل عبد القاهر القارىء إلى الأشعار التي أثبت عليها من جهة الألفاظ ، ووصفوها بالسلاسة ، ونسبوها إلى الدمثة ، وقالوا : كأنها الماء جريانا ، والهواء لطفًا ، والرياض حسنا ، وهى :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالآركان من . هو ماسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

فهل نجد لاستحسانهم ومحمدهم وثنائهم طريقا إلا إلى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل متعه البيان ، حتى وصل المعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن ، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ، والفضل الذى هو كالزيادة في التحديد ، ومن شيء داخل المعانى المقصودة ، مداخله الطفيلى الذى يستقل مكانه .

وذلك أن أول ما يتلقى القارىء والسامع من هذا الشعر أنه قال :

ولما قضينا من منى كل حاجة :

فعبر عن قضاء المناسك . بأجمعها ، والخروج من فروضها وسننها ، من طريق

(١) أسرار السلافة : ١١٩ وما بعدها

أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريق العموم ، ثم نبه بقوله : ومسح بالركان من هو ماسح : على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر .

ثم قال : أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا :

فوصل بذكر مسح الأركان ، ما وليه من زَمَ الركاب ، وركوب الركبان ، ثم دلّ بلفظه «الأطراف» على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر ، من التصرف فى فنون القول ، وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجه ألفة الأصحاب ، وأنسة الأحباب ، وكما يليق بخال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الإياب ، وتنسم روائح الأجرة والأوطان ، واستماع الثبات والتحايا من الحلال والإخوان .

ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة ، طبّق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه ، فصرّح أولا بما أوما إليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث ، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجّه إلى المنازل ، وأخبر بعد بسرعة السير ، ووطاء الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كلماء تسيل به الأباطح ، وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيفة ، وكان سيرها السير السريع السهل ، زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا ، ثم قال : « بأعناق المطى » وم يقل « بالمطى » لأن السرعة والبطء يظهران غالبا فى أعقابها ، ويبين أمرهما من هوائيهما وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة ، وتنعها فى الثقل والخفة ، ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا فى أنفسهما بأفاعيل لها خاصة فى العنق والرأس ، ويدلّ عليهما بتمائل مخصوصة فى المقادير .

فهل بقيت حسنة يحيل فيها القارىء على لفظه من ألفاظها ، حتى إن فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ، ولو ذكرت على الانفراد ، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه ، وتأليفه وترصيفه ؟ وحتى تكون فى ذلك كالجوهرة التى هى — وإن اردادت حسنا مصاحبة أخواتها . وأكسبت رونقا بمضامة أترابها — فإنها إذا جنبت للعين فردة ، وتركّت فى الخيط فذة ، لم تعد مفصلة الذاتية ، والبهجة التى فى ذاتها مطوية .

وحتى تكون كالشذرة من الذهب ، تراها بصحبة الجواهر لها فى القلادة ، واكتشافها لها عنق الغادة ، وصلتها برقيق حمرتها ، والتهاب جزهرها ، بأنواع تلك الدرر التى تجاورها ، ولألاء اللآلىء التى تناظرها ، تزداد جمالا فى العين ، ولطف موقع من حقيقة الزين ، ثم هى إن حرمت صحبة تلك العقائل ، وفرق الدهر الخثون بينها وبين تلك النفائس ، لم تعر من بهجتها الأصلية ، ولم تذهب عنها فضيلة الذهبية . وليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ ، وإن كان لا يبعد أن يتخيله من لا ينعم النظر ، ولا يتم التدوير .

بل حتى هذا المثل أن يوضع فى نصرة بعض المعانى الحكمية والتشبيهية بعضا ، وازدياد الحسن منها بأن يجمع شكل منها شكلا ، وأن يصل الذكر بين امتدانيات فى ولادة العقول إياها ، ومتجاوزات فى تنزيل الأفهام لها^(١)

ولقد وقف غير عبد القاهر من جلة العلماء والباحثين بين يدى أبيات. كثير عزة التى سبق ذكرها ناقدين ومعلقين ، من أمثال ابن قتيبة ، وأبى هلال العسكري ، وابن جنبي ، والأستاذ العقاد ، وسوف نقف عند هذه الآراء الناقدة عند حديثنا عن الذوق الأدبى موقف موازنة بين ذوق وذوق ، ونقد ونقد ، وتحليل وتحليل ، حتى لا يستطرد بنا المقام ، فنخرج على مفهوم الغرض ، فى بيان القيمة الفنية للعلاقات النحوية ، وأثرها فى فلسفة النظم كمقياس نقدى .

المهم الذى يتطلبنا أن نقف عنده فى هذا الصدد ، هو أثر هذا الترتيب النحوى فى إبراز المعنى الذهنى وتصويره ، وبيان القيمة الجمالية فيه .

ونحن نعلم من خلال عبد القاهر أن اللفظ وحده منعزلا عن السياق لا يشكل قيمة ، إنما قيمة اللفظ من خلال السياق الذى يتضامن فيه مع غيره لأداء خاص ، ولقيمة خاصة . وهنا يلح سؤال ، ويفرض نفسه فرضا ، وهو :

ما الذى يخلق الجمال على العبارة الأدبية ، شعرا كانت أو نثرا ؟

ويكون الجواب : « إن اللفظ فى حد ذاته عنصر محايد ، لا جمال فيه ، ولا قبح ، ولكن الذى يعطيه الجمال الأدبى ، أو يسلبه منه ، هو مساهمته للمعانى القائمة فى الذهن ، فهل يريد الجرجاني بذلك أنه ما دام اللفظ قد انساق فى ترتيبه مع ترتيب المعانى التى فى الذهن ، فقد توافر له المعنى والجمال فى آن معا ؟

(١) أسرار البلاغة : ١٦ - ١٨

أَيكون المعنى والجمال شيئا واحدا ، بحيث يجوز لنا القول بأن كل ذى معنى فهو جميل ؟ يعتقد الدكتور زكى نجيب محمود أن هذا الموقف هو ما يلزم عن مقدماته ، لو لم يرد عند عبد القاهر بهذه استورة الواضحة ، فإذا كان هو ما يريده سلكناه فى زمرة الفلاسفة القائلين بأن جمال شىء هو فى أن يكون أداة صالحة لفعل ما أريد لها أن تفعله ، وهؤلاء هم الفلاسفة المناظرون إلى الحقيقة نظرة عقلانية محضة ، لا دخل للوجدان فيها ، فهكذا يقول سقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم من أصحاب المعيار العقلى فى مسائل القيم .

وتأكيدا لهذا الأساس النقدى عند عبد القاهر نراه يردد فى أكثر من مناسبة بأن اللفظ فى ذاته ليس مناط الحكم فى وجود الجمال الأدبى أو امتناعه ، حتى فيما قد يظن بأن اللفظ الدور الأول فيه . كالتجنيس والاستعارة مثلا^(١) »

ونزيد الأمر وضوحا بأن عبد نقاهر لا يريد بترتيب الألفاظ على حسب ترتيب المعانى فى الذهن مجرد الترتيب الشكلى ، لأن فى مجرد الترتيب الشكلى قد ينتج خطر ، يعكس صفو الأسلوب من حيث دلالاته على المعنى المقصود ، ولكنه يريد الترتيب الذى يخضع لعلاقات علمية نحوية ، يبرز من خلالها المعنى فى اتجاهين محددين :

أولا : الرضوح على ما قصد إليه الكاتب والأديب .

ثانيا : التصوير الذى يضيف إلى المعنى قيمته الجمالية .

وفى الوقت نفسه نرى اتجاه الرضوح على ما قصد إليه الكاتب والأديب جمالا يحلّى وجه الحقيقة التى ينظر إليها الفلاسفة نظرة عقلية خالصة ، كما نرى فى اتجاه التصوير جمالا آخر يضاف إلى اجمال الأول ، فينضج الأسلوب إذن عن نوعين من الجمال : إبراز الحقيقة ، وتجليتها ، ثم كساؤها بغلالة رائعة من جمال التصوير ، ولقد أشار عبد القاهر إلى ذلك : بأن معنى ومعنى المعنى ، أو بالمعنى الأول والمعنى الثانى ، وكلا المعنيين المترابطين لا يمكن اكتشاف عنهما إلا من خلال العلاقات النحوية بالطريقة المنطقية العلمية التى تضع فى الاعتبار تماما أن يودى الشكل إلى المعنى المراد ، وليس إلى المعنى غير المراد .

(١) معنوب والا معنوب : ٢٤٩ — ٢٥٠

وهنا نترك لنصوص عبد القاهر أن تفصح عن هذه الملائح التي هي ضرورية ولازمة في بناء نظرية النظم على أنها مقياس نقدي خطير ، لا يزال يعاصر حياتنا الأدبية إلى اليوم .

- ١٨ -

يقول عبد القاهر :

[ولنا لنرى أن في الناس من إذا رأى أنه يجري في القياس ، وضرب المثل : أن تشبيه الكليم في ضم بعضها إلى بعض ، بضم غزل الإبريسم بعضه إلى بعض ، ورأى أن الذي ينسج الديباج ، ويعمل النقش والوشى لا يصنع بالإبريسم الذي ينسج منه شيئا ، غير أن بضم بعضه إلى بعض ، وتخيّر الأصباغ المختلفة المواقع التي يعلم أنه إذا أوقعها فيها حدث له في نسجه ما يريد من النقش والصورة — جرى في ظنه أن حال الكليم في ضم بعضها إلى بعض ، وفي تخيّر المواقع لها ، حال خيوط الإبريسم سواء . ورأيت كلامه كلام من لا يعلم أنه لا يكون الضم فيها ضمّا ، ولا الموقع موقعاً حتى يكون قد توتّخى فيها معاني النحو .

وأنت إن عمدت إلى ألفاظ ، فجعلت تتبع بعضها من غير أن تتوتّخى فيها معاني النحو ، لم تكن صنعت شيئا تُدعى به مؤلفا ، وتشبه معه بمن عمل نسجاً ، أو صنع على الجملة صنيعا ، ولم يتصور أن تكون قد تخيرت لها المواقع .

وفساد هذا وشيئه من الظن ، وإن كان معلوما ظاهرا ، فإن هينا استدلالا لطيفا تكثر بسببه الفائدة ، وهو أنه يتصور أن يعمد عامد إلى نظم كلام بعينه ، فيزيله عن الصورة التي أرادها الناظم له ، ويفسدها عليه ، من غير أن يحول منه لفظا عن موضعه ، أو يبدله بغيره ، أو يغيّر شيئا من ظاهر أمره على حال .

مثال ذلك : أنك إن قدرت في بيت أبي تمام :

لعاب الأفاعي القاتلات لعابه وأرى الجنى اشتارته أيد عواسل

أن « لعاب الأفاعي » مبتدأ ، « ولعابه » خبر ، كما يورمه الظاهر ، أفسدت عليه كلامه ، وأبطلت الصورة التي أرادها فيه ، وذلك :

أن الغرض أن يشبه مداده بأي الحنى ، على معنى أنه إذا كتب في العطايا والصلوات ، أوصل به إلى النفوس ما تحلو مذاقته عندنا ، وأدحر السرور واللذة عليها ، وهذا المعنى إنما يكون إذا كان « لعابه » مبتدأ ، « ولعاب الأفاعى » خبراً .

فأما تقديره أن يكون « لعاب الأفاعى » مبتدأ ، و « لعابه » خبراً ، فيبطل ذلك . ويمنع منه البتة ، ويخرج بالكلام إلى مالا يجوز أن يكون مراداً في مثل غرض أى تمام ، وهو أن يكون أراد أن يشبه « لعاب الأفاعى » بالمداد ، ويستبه كذلك الأثرى به .

فلو كان حال الكلم في ضم بعضها إلى بعض ، كحال غزل الإبريسم ، لكان ينبغي ألا تتغير الصورة الحاصلة من نظم كلم ، حتى تزال عن مواقعها ، كما لا تتغير الصورة الحادثة عن ضم غزل الإبريسم ، بعضه إلى بعض ، حتى تزال الخيوط عن مواضعها .

واعلم أنه إن نظر ناظر في شأن المعاني والألفاظ إلى حال السامع ، فإذا رأى المعاني تقع في نفسه من بعد وقوع الألفاظ في سمعه ، ظنّ لذلك أن المعاني تتبع للألفاظ في ترتيبها . فإن هذا الذى بيناه يريه فساد هذا الظن .

وذلك أنه لو كانت المعاني تكون تبعاً للألفاظ في ترتيبها ، لكان محالاً أن تتغير المعاني والألفاظ بحاها لم تزال عن ترتيبها . .

فلما رأينا المعاني قد جاز فيها التغيير ، من غير أن تتغير الألفاظ ، وتزول عن أماكنها ، علمنا أن الألفاظ هي الناعمة ، والمعاني هي المتبوعة .

واعلم أنه ليس من كلام يعمد وأضعه فيه إلى معرفتين ، فيجعلهما مبتدأ وخبراً ، ثم يقدم الذى هو الخبر إلا أشكل الأمر عليك فيه ، فلم تعلم أن المقدم خبر حتى ترجع إلى المعنى وتحسن التدبر .

أنشد الشيخ أبو على (الفارسي) في التذكرة (التذكرة في علوم القرآن)

نم ، وإن لم أنم . كراى كراكا

ثم قال : ينبغي أن يكون « كراى » حرفاً مقدماً ، ويكون الأصل : « كراك كراى » أى : نم . وإن لم أنم ، فنومك نومى ، كما تقول : قم ، وإن جلست فقيامك قيامى (أى قيامى قيامك) هذا هو عرف الاستعمال فى نحوه .

ثم قال : وإذا كان كذلك ، فقد قدّم الخبر ، وهو معرفة ، وهو ينوي به التأخير ، من حيث كان خبراً ، قال : فهو كبيت الحماسة :
بنونا بنو أبائنا ، وبناتنا بنوهنّ أبناء الرجال الأباعد
فقدّم خبر المبتدأ ، وهو معرفة ، وإنما دلّ على أنه ينوي التأخير المعنى ، ولولا ذلك لكانت المعرفة إذا قدمت هي المبتدأ ، لتقدمها ، فافهم ذلك .

واعلم أنّ الفائدة تعظم في هذا الضرب من الكلام ، إذا أنت أحسنت النظر فيما ذكرت لك ، من أنك تستطيع أن تنقل الكلام في معناه عن صورة إلى صورة ، من غير أن تغير من لفظة شيئاً ، أو تحوّل كلمة عن مكانها إلى مكان آخر ، وهو الذي وسّع مجال التأويل والتفسير ، حتى صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر ، ويفسر البيت الواحد عدة تفاسير ، وهو على ذلك الطريق المزلّة الذي ورط كثيراً من الناس في الهلكة ، وهو مما يعلم به العاقل شدّة الحاجة إلى هذا العلم ، وينكشف معه عوار الجاهل به ، ويفتضح عنده المظهر الغني عنه .

ذاك : لأنه قد يدفع إلى الشيء لا يصحّ إلا بتقدير غير ما يريه الظاهر ، ثم لا يكون له سبيل إلى معرفة ذلك التقدير إذا كان جاهلاً بهذا العلم ، فيتسكع عند ذلك في العمى ، ويقع في الضلال .

مثال ذلك : ان من نظر إلى قوله تعالى : « قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوْ ادْعُوا الرَّحْمَنَ ، أَيَا مَا تَدْعُوا فَهُوَ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى »

ثم يعلم أن ليس المعنى في « ادعوا » الدعاء ، ولكن الذكر بالاسم ، كقولك : هو يدعى زيداً ، ويدعى الأمير ، وأن في الكلام محذوفاً ، وأن التقدير : قل : ادعوه الله ، أو « ادعوه الرحمن » أي ما تدعوا فله الأسماء الحسنى ، كان بغرض أن يقع في الشرك ، من حيث أنه إن جرى في خاطره أن الكلام على ظاهره ، خرج ذلك به — والعياذ بالله تعالى — إلى إثبات مدعوين ، تعالى الله عن أن يكون له شريك .

وذلك من حيث كان محالاً ، أن تعتمد إلى اسمين ، كلاهما اسم لشيء واحد ، فتعطف أحدهما على الآخر ، فتقول مثلاً : أدعُ زيداً أو الأمير : — والأمير هو زيد — وكذلك محال ، أن تقول : « أيما تدعو » وليس هناك إلا مدعو واحد ، لأن من شأن « أي » أن يكون أبداً واحداً من اثنين ، أو جماعة ، ومن ثم لم يكن له بدّ من الإضافة إما لفظاً ، وإما تقديرًا^(١)]

(١) سرر الملاعة . ٢٨٣ وما بعدها

كل هذا يقوله عبد القاهر ، يؤكد به خضر نظريته ، وضرورتها في فهم أسرار الكلام ، وتخليه معناه الذي يقصد إليه الشاعر والأديب ، هذا المعنى الذي يختل ، أو يتغير إذا لم تراعى العلاقات النحوية مراعاة تامة ، فالمبتدأ يجيء في مكانه الذي يتجلى من خلاله المعنى ، وتظهر الحقيقة ، والخبر يجيء في مكانه الذي يساعد في ذلك كله ، أما لو حول المتدأ إلى مكان الخبر ، والخبر إلى مكان المبتدأ ، لزيغت الحقيقة ، ولكان المعنى الذي تدل عليه الألفاظ غير المعنى المقصود .

ومن هذا المنطلق يكون بناء الأسلوب ، هذه البنائية التي لا تخرج الكلام عما يراد له معنى معين ، ولا تخرج المعنى عن الغرض المقصود ، وإلا كانت الفوضى في الفهم والاستنباط والتأويل والتفسير .

فالمعنى هو الأصل في ترتيبه العقلي والمنطقي ، ثم تجيء الألفاظ بروابطها وعلاقاتها النحوية ، في هندسة علمية ، تبرز المراد من هذا المعنى ، وتجليه للقارئ والسماعين . « فإذا سئلت : ما وجه الجمال في هذا البيت من الشعر ، أو في هذه الجملة من النثر ؟ كان جوابك : إنه هو الطريقة التي رتبت بها الألفاظ ترتيباً منطقياً معقولاً ، كما ترتب خصائص البرهان في نظرية هندسية ، دون أن يكون للفظ نفسه بما قد يكون فيه من صقل وبريق ونغم أى دخل في صحة الحكم .

فالجمال الأدبي هو نفسه أداء المعنى أداء لا يلتاث فيه القول ، ولا يلتوى ، لأن الأدب هو فوق كل شيء « للتفاهم » فهو لاء الذين يزوقون الكلام ينسون أن المتكلم إنما « يتكلم » ليفهم ، ويقول ليبن « و « ومن تجد ... أجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيته ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت ، وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها »

على أن المعاني التي يراد لها أن تؤدى ، وانى بأدائها على الوجه الأفضل ، يكون للعبارة التي قامت بالأداء « معنى » ويكون ذلك في الوقت نفسه حمال أدبي ، هذه المعاني ليست كليها سواء في المنزلة والرتبة ، لأن منها ما هو تافه ، ومنها ما هو شريف جليل .

وكل ما أراد عبد القاهر أن يلفت إليه الانتظار ، حول مفهوم التافه والشريف من المعاني ، هو أنه عبارتين قد تشتركان في طريقة كل منهما لأداء معانيهما ، لكنهما بعد ذلك تتفاوتان ، فأحدهما تخلد ، وتبقى ، لأن اندثارها فيها هو جوهر شريف في ذاته ، يظل على نفاسته مهما تغيرت صورته ، وأما الأخرى فتضطرب على باطل هزيل ،

ولذلك سرعان ما تفقد قيمتها إذا زالت عنها الظروف التي اكتسبتها تلك القيمة .
والأمر في هذا شبيه بصياغة واحدة تجرّيها على قطعة من الذهب ، وقطعة من
الفضة ، فالأولى تظل ذهباً ، حتى لو أعدت تشكيلها ، وأما الثانية فتفقد قيمتها لو
فقدت زخرفها ...

« إن من الكلام ما هو شريف في جوهره ، كالذهب الإبريز ، الذي تختلف عليه
الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجلّ المعول في شرفه على ذاته ، وإن كان
التصوير قد يزيد في قيمته ، ويرفع من قدره .

ومنه (أى الكلام) ما هو كالصناعات العجيبة من مواد غير شريفة ، فلها ،
ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنقض ، وأثر الصنعة باقيا معها لم يطل — قيمة
تخلو ، ومنزلة تعلو حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها ، وفجعتهم فيها بما
يسلب حسنهما المكتسب بالصنعة ، فلم يبق إلا المادّة العارية من التصوير ، والطينة
الخالية من التشكيل سقطت قيمتها^(١) »

ونجى دور الصورة الأدبية عند عبد القاهر ، وهي الصورة التي يكون بينها وبين
المعنى الذي قصد إليه الشاعر والأديب علاقة موازنة ، وبعبارة أخرى : إذا كانت
الجملة النحوية تشير إلى المعنى المقصود إشارة واضحة ، فالصورة تشير إلى هذا المعنى
بطريقة تحتاج إلى تأمل ونظر ، من هنا يرجع عبد القاهر جلّ محاسن الكلام — كما
يقول — إلى التشبيه والتثيل والاستعارة^(٢) .

ويعقد فصلاً 'ممتعا' في مواقع التمثيل ، وتأثيره ، يذهب فيه إلى أنّ مما اتفق
العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني ، أو برزت هي باختصار في
معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كسأها أبهه ، وكسبها منقبة ،
ورفع من أقدارها ، وشبّ من نارها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا
القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصي الأئدة صباية وكلفا ، وقسر الطباع على أن
تعطيها محبة وشغفا .

فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم ، وإنبل في النفوس وأعظم ، وأهز للعطف ،
وأسرع للإلف .

(١) المنقول والامعقول : ٢٥٠ — ٢٥١ ، وبظر أسرار البلاغة : ٢٩ — ٣٠ .

(٢) أسرار البلاغة : ٣٠ .

وإن كان ذمًا كان مسّه أوجع ، وميسمه أذع ، ووقعه أشد . وحدة أحد وإن كان حجاجا كان برهانه أنور ، وسلطانه أقيس ، وبيانه أبهر ، وإن كان افتخارا كان شأره أعد ، وشرفه أجّد ، ولسانه ألدّ .

وإن كان اعتدارا كان إلى القبول أقرب : وللقلوب أخلب ، وللسخائم أسلّ ، ولعرب الغضب أفلّ .

وإن كان وعظا كان أشفى للصدر ، وأدعى إلى الفكر ، وأبلغ في التنبيه والزجر ، وهكذا الحكم إذا استقرت فنون القول وضروريه ، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول البحترى :

داني على أيدي العفاة وشاسع
عن كل نذ في الندى وضرب
كالبر أفرط في العلو وضوؤه
لنعصبة السارين جد قريب

فالتمثيل في البيت الثاني يمكن المعنى في ذهن السامع ، ونحيه إليه ، بطريق غير مباشر يتطلب الفكر والروية ، ويكون موازيا بقصد إليه البحترى من قرب الممدوح من العفاة ، وبعده عن الشبه في مكارم الأخلاق .

وكذلك بيت المتنبى :

ومن يك ذا فم مر مريض يجد مرأ به الماء الزللا

فلو سلك بالمعنى الظاهر من العبارة : كقولك : إنّ الجاهل الفاسد الطبع ، يتصور المعنى بغير صورته ، ويخيل إليه في انصواب أنه أخطأ ، هل كنت تجد هذه الروعة ؟ وهل كان يبلغ من قهر الجاهل ، وردّه عن حاجته ، وردعه ، والكشف عن نقصه ما بلغ التمثيل في البيت ؟

وإذا بحثنا عن علة ذلك وسببه ، وحددنا ما يقتضى أن يفهم المعنى بالتمثيل وينبل ، ويشرف ويكمل ، فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، وتأتيها بصرح بعد مكنتي ، وأن تردّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بسانه أعلم ، وتفتها به في المعرفة أجكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر ، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الخواص أو المركز فيها من حبة الطبع ، وعلى حدّ الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام ، وقدما قالوا : « ليس الخير كالمعينة » ولا الضّر كاليقين »

والمعاني التي يجيء التمثيل في عتقها على ضربين :

— غريب بديع ، يمكن أن يخالف فيه ، ويدعى امتناعه ، واستحالة وجوده ، وذلك نحو قول المتنبي :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال
وذلك أنه أراد أن « سيف الدولة » فاق الأنام ، وفاتهم إلى حد أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة ، إلى صار كأنه أصل بنفسه ، وجنس برأيه ، وهذا أمر غريب ، وهو أن يتأخر بعض أجزاء الجنس في الفضائل الخاصة به إلى أن يصير كأنه ليس من ذلك الجنس ، وبالمدعى له حاجة إلى أن يصحح دعواه في جواز وجوده على الجملة ، إلى أن يجيء إلى وجوده في الممدوح .

فإذا قال : « فإن المسك بعض دم الغزال » فيقد احتج لدعواه ، وأبان أن لما أدعاه أصلاً في الوجود ، وبرأ نفسه من صفة الكذب ، وباعدها من صفه المتقدم على غير بصيرة ، والمتوسّع في الدعوى من غير البينة .

وذلك أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته ، حتى لا يعد في جنسه ، إذ لا يوجد في الدم شيء من أوصافه الشريفة الخاصة بوجه من الوجوه ، لا ما قل ، ولا ما كثر ، ولا في المسك شيء من الأوصاف التي كان لها الدم دماً البتة .

— والضرب الثاني : ألا يكون المعنى الممثل غريباً نادراً يحتاج في دعوى كونه على الجملة إلى بينة وحجة وإثبات ، نظير ذلك أن ينفي عن فعل من الأفعال التي يفعلها الإنسان المتأثرة ، ويدعى أنه لا يحصل منه على طائل ، ثم يثقله في ذلك بالقابض على الماء ، والراقم فيه ، ألا ترى إلى المغزى من قول القائل :

فأصبحت من ليلي الغداة كقابض على الماء خاتته فروج الأصابع

أنه قد خاب في ظنه أنه يتمتع بها ، ويسعد بوصفها ، وليس بمنكر ولا عجيب ، ولا ممتنع في الوجود أن يخيب ظن الإنسان في أشباه هذا من الأمور ، حتى يستشهد على إمكانه ، وتقام البينة على صدق المدعى لوجدانه .

وإذا ثبت أن هذه المعاني المثلة ، في نظر عبد القاهر ، تكون على هذين الضربين ، فإن فائدة التمثيل ، وسبب الأنس في الضرب الأول بين لائح ، لأنه يفيد الصحة ، وينفي الريب ، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف ، وتهجم المنكر ،

وتهمكم المعترض ، وموازنته بحالة كشف الحجاب عن الموصوف الخبر عنه ، حتى يرى ويصبر ، ويعلم كونه على ما أثبت عليه موازنة ظاهرة صحيحة .

وأما الضرب الثاني ، فإن التمثيل وإن كان لا يفيد فيه هذا النوع من الفائدة ، فهو يفيد أمرا آخر-يجرى مجراه ، وذلك أن الوصف كما يحتاج إلى إقامة الحجة على صحة وجوده في نفسه ، وزيادة الثبوت والتقرير في ذاته وأصله ، فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه ، ووضع قياس من غيره يكتشف عن حدّه ومنه في القوة والضعف ، والزيادة والنقصان^(١) . « ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجمل وألطف ، وكانت به أضنّ وأشغف^(٢) »

و « هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعنبر المحتجب ، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ، ويكون في ذلك من أهل المعرفة^(٣) »

وهكذا نرى أن علاقة « الشابه » أو كم يسمونها في المنطق الرياضي « علاقة واحد بواحد » هي آخر الأمر ما ينتهي إليه تخيلنا للفكر البشري بأسره ، فالفكر يبدأ أولا من التعميم ، والتعميم لا يكون إلا إذا كان هناك معطيان حسيان ، قد وازى أحدهما الآخر في طريقة البناء ، انظر إلى الطفل — مثلا — وهو يتعلم حرفا من حروف الهجاء ، وانقل إنه حرف « ج » فحين نقدم له أول الأمر هذا الرسم مرة ، ثم مرة ثانية ، وثالثة . وقد يختلف الرسم في كل مرة ، لونا وحجما ، وطريقة كتابة ، وفي لحظة من لحظات المقارنة يلقف الطفل أساس البنية التي تشترك فيها هذه الحالات جميعا ، بما يلحظه بينها من « علاقة واحد بواحد » أي « انتشابه » فكل طرف في إحداها يقابله طرف في الأخرى ، وكل علاقة في إحداها بين طرفين ، يقابلها علاقة مثلها في الأخرى .

(١) أسرار السامية : ٩٢ وما بعدها

(٢) المرجع السابق : ١١٨

(٣) المرجع السابق : ١١٩

وهنا تتكون لديه « صورة » لما يراد له أن يتعلمه ، وإذا لم ترتسم في ذهنه هذه الصورة ، أى هذا الإظهار المكوّن فقط من أطراف وعلاقات ، بعض النظر عن المادة التي كتبنا الحرف بها ، لما جاز أن نقول عنه : إنه « تعلم » ما يراد له أن يتعلمه . وهذا نفسه ما نبلغه في الصورة الأدبية ، إذ ليس المراد أن نقف عندها لذاتها — عند أصحاب هذا المذهب — بل نؤمل لمطالعتها أن يستشف وراءها من مواقف الحياة الفعلية ما يوازها طرفا بطرف ، وعلاقة بعلاقة .

وإذا كان إدراك البنية المشتركة ، أو التشابه ، هو أعمق أساس ترتكز عليه العملية العقلية ، فكذلك يكون الأخذ بمذهب الاستعانة « بالصور » في البناء الأدبي موقفا عقليا في صميمه^(١) .

ولم يقف عبد القاهر عند القيمة الذهنية والفنية للعلاقات بين الكلمات في التراكيب ، وللعلاقات بين الصور والمعاني ، إنما يعلّل ، ويبتلي في التحليل ، ويكثر من التماذج والأمثلة شعرا ونثرا ، وقرآنا ، فالصورة التي توازي الحقيقة تكمن قيمتها في أنها تنقلنا من حالة الغموض إلى حالة الوضوح ، من حالة الغموض التي تكون في المعنى ، إلى حالة الوضوح التي تكون في الصورة الموازية للمعنى هي من خبراتنا ومشتهداتنا ، والتماذج التي ساقها صاحب الدلائل شاهد صدق على ذلك .

وبمثل كذلك بالتدرج الإدراكي عند الإنسان من الخسوس إلى المعقول ، فنحن نتقل بما ندركه بحواسنا ، إلى ما ندركه بعقولنا ، أو بعبارة أخرى نستعين بمشاهداتنا المحسوسة على ما ندركه بعقولنا .

والعلم الأول أقر النفس عن طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والرواية ، فهو إذ ذر أمس بها رجما ، وأقوى لديها ذمما ، وأقدم لها صحبة ، وأكد عندها حرمة ، وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المارك بالعقل المحض ، وبالفكرة في القلب ، إلى ما يدرك بالحواس ، أو يعلم بالطبع ، وعلى حدّ الضرورة ، فأنت كمن يتوسّل إليها للغريب بالحميم ، وللحديث الصحبة بالحبيب القديم ، فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر ، إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل ، ثم مثله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ، ثم يكشف عنه الحجاب ، ويقول : ها هوذا ، فأبصره ، تجده على ما وصفت^(٢) .

(١) المعقول واللامعقول ٤٢ — ٤٣ .

(٢) أسرار السلاعة : ١٠٢ — ١٠٣ .

إنها العلاقات التي أولع بها عالم جرحا ، العلاقات بين الغامض والواضح ، والمحسوس والمعقول ، واللفظ والمعنى ، من هنا راء قد قضى قضاءً مبرماً على المشكلة المزمنة التي كان النقاد العرب ، والأدباء العرب ، يطلقون عليها ، اللفظ ، ويتبعه مدرسة اللفظيين ، والمعنى ، ويتبعه مدرسة المعنويين .

ولعلنا نوفق في أن نعقد فصلاً خاصاً لقضية الشكل والمضمون ، نتبعها تتبعا تاريخياً وفنياً ونقدياً ، حتى نقف بها عند عبد القاهر ، ونرى كيف حسنها بالتفصيل ، وتندرج بها إلى حياتنا المعاصرة ، لنرى كيف يتصورها الأدب الإنساني في دراسة مقارنة .

لقد كان عبد القاهر ناقداً نافذاً البصيرة في حقيقة الفن الأدبي ، حين وقف على وحدة الصورة وإدراك الجملة ككل أولاً ، وإدراك التفصيلات بعد ذلك ، فابتعد عن مجال اللفظية الشكلية باعتبار ذاتها ، وابتعد عن مجال المعنى منفصلاً عن وعائه ، وسبق علماء « الجشتلت » الذين يذهبون إلى أن إدراك الكل قبل إدراك الجزء .

واليك ما يقوله عبد القاهر في هذا الصدد :

— ١٩ —

[واعلم أنك إن أردت أن تبحث حتى تعلم : لم يجب أن يكون بعض الشيء على الذكر أبداً ، وبعضه كالعائب عنه ، وبعضه كالبعيد عن الحضرة ، لا يقال إلا بعد قطع مسافة إليه ، وفضل تعطف بالفكر عليه ، فإن هينا ضرين من العبرة ، يجب أن تضطهما أولاً ، ثم ترجع في أمر انتبيه ، فإنك حينئذ تعلم السبب في سرعة بعضه إلى الفكر ، وإباء بعض أن يكون له ذلك الإسراع ، فأحدى العبرتين أنا تعلم أن الجملة أندا أسبق إلى النفوس من التفصيل ، وإنك تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبديهة إلى التفصيل .

ولكنك ترى بالنظر الأول ، والوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر ، ولذلك قالوا : النظرة الأولى حمقاء ، وقالوا : لم ينعم النظر ، ولم يستقص التأمل ، وهكذا الحكم في السمع وغيره من الحواس ، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت أن يعاد عليك ، حتى تسمعه مرة ثانية ، مالم تتبينه بالسمع الأول ، وتدرك من تفصيل طعم الذوق بأن تعيده إلى اللسان مالم تعرفه في الذوق الأول ، وإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء ، وسمع وسمع ، وهكذا .

فأما الجميل فتستوى فيها الأقدام ، ثم تعلم أنك في إدراك تفصيل ما تراه وتسمعه ، أو تذوقه ، كمن ينتقى الشيء من بين جملة ، وكمن يميز الشيء مما قد اختلط به ، ذنك حين لا يهتك التفصيل كمن يأخذ جزافا وجرافا^(١) وإذا كانت هذه العبرة ثابتة في المشاهدة ، وما يجرى مجراها مما تناله الحاسة ، فالأمر في القلب كذلك : تجد الجميل أبدا هي التي تسبق إلى الأوهام ، وتقع في الخاطر أولا ، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها ، وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال الروية ، واستعانة بالتذكر .

وتفاوت الحال في الحاجة إلى الفكر بحسب مكان الوصف ، ومرتبته من حد الجملة ، وحد التفصيل ، وكلما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر ، والفقر إلى التأمل والتفهم أشد .

وإذا قد عرفت هذه العبرة ، فالاشتراك في الصفة إذا كان من جهة الجملة على الإطلاق ، بحيث لا يشوبه شيء من التفصيل نحو أن كلا الشيعين أسود أو أحمر ، فهو يقل عن أن يحاج فيه إلى قياس أو تشبيه ، فإن دخل في التفصيل شيئا نحو : إن هذا السواد صاف براق ، والحمرة رقيقة ناصعة ، احتجحت بذلك إلى إدارة الفكر ، وذلك مثل تشبيه حمرة الخد بحمرة التفاح والورد ، فإن زاد تفصيله بخصوص تدق العبارة عنه وتعرف بفضل تأمل ، ازداد الأمر قوة في اقتضاء الذكر ، وذلك نحو تشبيه سقطة النار بعين الديك في قول [الشاعر]

وسقطة كعين الديك عاورت نصحتي^(٢)

(١) الخراف مثلثة والمجافقة : الخدس في البيع والشراء ، معرب : كزاف ، وجتره : اشتراه جزافا : انظر القاموس المحيط : مادة : الخراف - ٣ ص ١٢٧ وجره جرفا وجرقة فنحنهما دهب به كله ، أو أحذه أخذنا كثيرا السابق مادة (حرف) ١٢٦ :

(٢) في القاموس المحيط : السقطة مثلثة ما سقط بين اليدين قل استحكاه الورى : مادة سقط : ٢ ص ٣٧٨ : وفي هامش ١٣٩ من أسرار البلاغة للمحقق الفاضل : الشطر من قصيدة لفيلان ، وتام البيت : أناها وحيانا موضعها وكرا . والصحية اسم جمع صاحب ، وعاورتهم : تناوبت معهم ، والبيت في وصف السقطة الذي يكون من النيزك ، وهو مثلث السنين ، والأشهر بها الكسر ، ومن عادتهم عندما يريدون استخراج النار أنهم يأخذون بالعديد ، فيضربون أحدهما أسفل . ويسمونه الأثنى ، ويعرضون فيه فرسا ، ويبرون فيه عمدا آخر يسمونه الأث ، وحيانا يقررون نقر في العود الأول ، ويردون فيه الثاني ، وهو قائم ، فإذا طال زمن العمل ، ولم تخرج النار تناوب يعود الذكر وهو الأث جماعة : الواحد بعد الآخر بحركة حتى تخرج . وإيراد من الزكر ما تودع فيه النار بعد خروجها كالخشب والنخلة ونحوهما .

وذلك أن ما في عينه من تفصيل وخصوص ، يريد على كَوْنِ الحمرة رقيقة ناصعة ، والسواد صافيا بَرّاقا ، وعلى هذا الحد من المرتبة التي لا يستوى فيها البليد والذكي ، والمهمل نفسه ، والمتيقظ المستعدّ للتفكير والتصور

والمقابلات التي تترك الفرق بين الجملة والتفصيل كثيرة : ومن اللطيف في ذلك أن تنظر إلى قول « عنترة العبسي »

يتابع لا يتغنى غيره بأبيض كالقبس الملتهب^(١)

ثم تقابل به هذا القول :

جمعت ردينيا كأنّ سنانه سنا لُهب لم يصل بدخان^(٢)

فإنك ترى بينهما من التفاوت في الفضل ما تراه ، مع أنّ المشبه به في الموضعين شيء واحد ، وهو شعلة النار ، وماذا لك إلا من جهة أنّ الثاني قصد إلى تفصيل لطيف ، ومعلوم أنّ هذا التفصيل لا يقع في الوهم في أول وهلة ، بل لا بدّ فيه من أن تستبّت ، وتوقف ، وترى ، وتنظر في حال كل واحد من الفرع والأصل ، حتّى يقوم حينئذ في نفسك أنّ في الأصل شيئا يقدح في حقيقة الشبه ، وهو الدخان الذي يعلو رأس الشعلة ، وأنه ليس في رأس السنان ما يشبه ذلك ، وأنه إذا كان كذلك ، كان التحقيق ، وما يؤدي الشيء كما هو : أن تستثني الدخان ، وتنفي اتّصافه واللّهب ، وتقتصر التشبيه على مجرد السّنا ، وتصور السنان فيه مقطوعا عن الدخان ، ولو فرضت أن يقع هذا كله على حدّ البدئية من غير أن يخطر ببالك ما ذكرت لك قدرت محالا لا يتصور .

كما أنك لو قدرت أن يكون تشبيه الثريا بعنود ملاء حية حين نور ، بمنزلة تشبيهها بالنور على الإطلاق ، أو تفتح نور فقط كما قال « الآخر »

كأنّ الثريا في أواخر ليلها تفتح نور

(١) الضمير في « يدع » ورد من حاسن ، ومعنور محدث . والضمير في « غيره » لفظة الأسدى ، وكان ورد ابن حاسن طلب نسخة نوثر به ، وموضع « لا يتغنى » نصب على الحال ، والمعنى : يتابع ورد من حاسن نسخة الأسدى ، غير متع غير سيف كالنار الملتبة ، ومعنى « لا يغنى غيره » أن همته كانت متصرفة إليه دون سواه من الناس ، أو دون المعائم والأموال .

(٢) يروى حملت . مك . جمعت . وهو أشهر ، قال الجوهري : التاء ابدئية والريح الربيدي رغموا أنه ميب إلى امرأة السهري ، ونسب « ردة » وكأنا بنديمان التاء حد هجر ١٠ هـ انظر هامش ص ١٥٢ من أسرار البلاغة :

حتى ترى حاجتها إلى التأمل على مقدار واحد ، وحتى لا يحوج أحدهما من الرجوع إلى النفس ، ويحتجها عن الصور التي تعرفها إلا إلى مثل ما يحوج إليه الآخر .
(تكون قد) أسرفت في المجازفة ، ونقصت يدا بالصواب والتحقيق .

والعبارة الثانية : أن مما يقتضى كون الشيء على الذكر ، وثبوت صورته في النفس ، أن يكثر دورانه على العيون ، ويدوم تردده في مواقع الأبصار ، وأن تدركه الحواس في كل وقت ، أو في أغلب الأوقات .

وبالعكس ، وهو أن من سبب بُعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر ، وتعرض صورته في النفس قلة رؤيته ، وأنه مما يُحَسَّ بالفئة بعد الفئة ، وعلى طريق الندرة ، وذلك أن العيون هي التي تحفظ صورة الأشياء على النفوس ، وتجدد عهدتها بها ، وتحرسها من أن تدر ، وتمنعها أن تزول ، ولذلك قالوا :

من غاب عن العين ، فقد غاب عن القلب ، وعلى المعنى كانت المداينة والمناظرة في العلوم ، وكرورها على الأسماع سبب سلامتها من النسيان ، والمانع لها من التفلت والذهاب .

. وإذا كان هذا أمرا لا يُشَكُّ فيه ، بأن منه أن كلَّ شَيْءٍ رجع إلى وصفه ، أو صورة ، أو هيئة من شأنها أن تُرى وتُبَصَّر أبدا ، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل ، وما كان بالضد من هذا ، وفي العاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع ، ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لذين الطرفين بحسب حالها منهما ، فما كان منها إلى الطرف الأول أقرب ، فهو أدنى وأنزل ، وما كان إلى الطرف الثاني أذهب ، فهو أعلى وأفضل ، وبوصف الغريب أجدر^(١) . [

١ — الجملة أسبق إلى النفوس من التفصيل :

هنا أصل من أصول النقد يجب أن يعيه المشتغلون بهذا النوع من الدراسات الإنسانية ، فالعقل يدرك الجملة ككل ، والجملة وعاء لمعنى كلي ، كما أنها الوحدة الأولى التي يحدث عن طريقها الفهم والإفهام ، وهو ما يشكل رسالة اللغة ؛ أو طبيعتها ، والفعل لا بد له من فاعل ، والمبتدأ لا بد له من خبر ، ليتكون هذه الوحدة المفهومة .

(١) أسرار البلاغة : ١٣٧ وما بعدها .

وعن طريق هذه الوحدات الحملية ، تتكون التراكيب في علاقات ررابط ، من خلال وحدة تضمّ تفصيلات كثيرة ، في كيان عضوى واحد .

ألا إنّ الجرجانيّ ليهديه نفاذ البصيرة الفنية إلى أصل نقدى ، ليته رسخ في الأذهان أكثر مما رسخ ، إذن لاسترحنا من أكّداس مكّدة في « تراثنا الأدبى » وفي « حاضرنّا » الأدبى كذلك ، مما يسرى في الناس ، وكأنّه فنّ ، وهو لا يزيد عن عبث العاشين ، والأغلب أن يكون وجه النقص فقدان « الوحدة » التى تضم التفصيلات الكثيرة في « كيان عضوى واحد^(١) »

فالنظرة الأولى للجملة تجعلنا ندرك محتواها إدراكاً كلياً ، لا يغنى عن النظر إلى جزئياتها وتفصيلاتها ، تماماً كما تدرك شجرة من بعيد ، أو إنساناً ، أو حيواناً ، فإن إدراكك لهذا المظر ليس إلا هيكلًا كلياً لا تتبين ملامحه بتفصيل وتحديد ، وكلما ازدادت قرباً من هذا المنظر أدركت حاسة الإدراك ما لم تكن قد تبينته جلياً من قبل . كذلك المعنى ، لا تتبين أجزأؤه ، ولا تكشف سماته إلا بمعاودة القراءة ، وتكرار النظر ، ولذلك قالوا : النظرة الأولى حمقاء ، نعم هذه حقيقة ، لأنها تدرك المعنى بطريقة خاطفة وسريعة ، لا تصل إلى أعاده ، وأجزأؤه ، وقسماته .

ولقد كان عبد القاهر بارعا فذا في تطبيق فكرة العلاقات عنده على حواسّ الإنسان ، فما يجوز على النظر يجوز على السمع ، وما يجوز عليهما يجوز على ذوق اللسان ، فأنت تسمع الصوت للوهلة الأولى كلاً لا تتبين خصائص منرداته من الأنغام ، ولكنك بمعاودة السماع مرة ومرة ومرة ، تتكشف هذه الخصائص ، وتكون أقرب إلى نفسك وعقلك ، وأنت تدرك من تفصيل طعم الذوق بأن تعيده إلى اللسان ، حتى تتمكن مما لم تتمكن منه في الذوقة الأولى .

وهنا يقع التفاضل في التفصيلات بين راء وراء ، وسماع وسمع ، على حسب اختلاف الأذواق . وتباين المدارك ، وتعدد المنكّات ، فما يستنطه ذوق مدرب بصير قد يضيف إليه ذوق آخر ، وقد ينقص منه ذوق ثالث ، لأنّ الجمل هى التى تسبق إلى الأوهام ، وتقع في الخاطر ، والتفاصيل مضمورة فبطيها ، لا تنكشف إلا بإعمال الفكر والروية ، وكلما كان الفكر أوغل في التفصيل ، كانت الحاجة أكثر إلى التوقف والأناة والتدكر ، وكانت الحاجة إلى التأمل والتعمق أكثر كذلك .

(١) المعنوى واللامعقول : ٢٥٦ :

أُلفت معنى في هذا الذي ذهب إليه الجرجاني ، هو ما ذهب إليه المعاصرون : من أن الأدب مفارقات ، « وأن التعميم فيه خطر ، وأن جانباً كبيراً من الذوق لا يمكن تعليقه ، ومن الواضح أن نذكر دائماً أن الأدب بطبعه مفارقات ، وهو فن جميل ، والمفارقات ليست لها معادلات جبرية ، والجمال بطبعه لا يقنن له ، ثم إن التفكير القاعدي في الأدب حليق بأن يقيد إلى التحكم^(١) »

« إن كلمة المعنى ، والفعل المشتق منها « يعنى » من أكثر الكلمات التي دار حولها كثير من المناقشات في اللغة الانجليزية ، ولقد قام علماء المعنى بدراسات ، وأمضوا فترات طويلة في محاولات مضنية لمعرفة ودراسة معنى « المعنى^(٢) »

« ومن الخطأ محاولة تعريف المعنى عن طريق تحليله علمياً بواسطة رموز كالمعادلات ، وعلم اللغة أجدى العلوم بمثل هذه الدراسة . »

« وإن أفضل طريقة لدراسة المعنى هو اعتباره ظاهرة لغوية قائمة بذاتها ، وليس خارجاً عنها^(٣) » .

ونحن نجد عبد القاهر في هذا الصدد وفي غيره ينتقل من هذه الوحدة اللغوية الكلية ، بواسطة العلاقات والروابط بين أجزائها إلى صورة المعنى ، أو إلى معنى المعنى على حدّ قوله .

وهنا يكون موقف التفصيلات ضرورياً ، مما يحتاج إلى وقدة الفكر ، ووقدة الإحساس أيضاً .

« لأن اللغة لم تعد مجرد وسيلة للتعبير ، بل هي خلق فني في ذاته ، وإلى مثل هذه الأفكار أشار أحد كبار الكتاب عندما سئل : أيهما أهم اللفظ أم المعنى ؟ فأجاب بسؤال آخر : أيهما أقطع من شفرتي المقص ؟

وإذا كانت اللغة على هذا الجانب العظيم فإن الإلمام لها إلمام إحساس ومعرفة — لا معرفة عقلية فحسب — هو سرّ الكتابة ، وهو هبة الأسلوب^(٤) »

(١) في الأدب والنقد : دكتور محمد مدور ط ١ : لحة التأليف والترجمة والنشر : ١٣٦٨ هـ — ١٩٤٩ م
ص : ٨ — ٩

(٢) Geoffrey Leech : Semantics . Penguin Book Ltd 1974. P. 1 .

(٣) المرجع السابق : ص ٩

(٤) في الأدب والنقد : دكتور منلور ١٨

وليس بلازم أن تحيء تفصيلات المعنى دفعة واحدة ، بل أنها تأتى بالتدرج ، حسب تعدد الرؤى ، وتكرار القراءة .

« ومن ثم جاءت خصوبة الأعمال الفنية الصادقة التى تزداد مع الأيام قيمة ، لأن التفصيلات الكافية فى كيانها قد ازدادت انكشافا على توالى الناظرين والناقدين وكلما كانت الصورة أخصّ فى تفصيلاتها من صورة أخرى كانت أجود من الناحية الفنية ، وبالطبع تكون الوحدة العضوية بين تلك التفصيلات شرطا قائما فى الحالتين ، فالذى يصف سنّ الرمح بأنه « كالقبس الملتهب » أقل جودة من الذى يصفه بأنه « سنا لهب لم يتصل بدخان »

الوحدة مكفولة للصورة فى كلتا الحالتين ، لكن الصورة الثانية أغنى فى تفصيلاتها ، وتشبيهك صوتا معيناً بصوت الحيوان — مطلق الحيوان — أقل جودة من ذكرك نوعاً بذاته من أنواع الحيوان ، ووصفك شيئا بأنه أحمر أقل جودة من أن تورد طيف الأحمر الذى تريده مجسّما فى شيء نحن نعرف درجة احمراره ، وهكذا^(١) »

٢ — العيون هى التى تحفظ صورة الأشياء على النفوس

ومبدأ آخر يؤكده عبد القاهر ، هو علاقة انعيون بالنفوس فكلما كان الشيء فى مجال العين ، تدرك أياه فى كل وقت ، وتتناوله فى كل مكان ، كان عالقا بالنفس ، مستقرا فى أعماقها ، وبالعكس كلما كان ذلك الشيء بعيدا عن مجال العين ، غير واقع فى حيز إدراكها ، فإنه بلا شك يتلاشى من قاع النفس . ويصبح فى ذمة العدم ، ولذلك قالوا : من غاب عن العين فقد غاب عن القلب :

لعل عبد القاهر يشير بذلك إلى ظاهرة النسيان الذى هو جبلة وطبع فى الإنسان ، ولذلك ذهب إلى أن تكرار المعنى على السمع يحفظه من النسيان ويمنعه من التفلّت والذهاب .

وفى الوقت نفسه يذهب إلى أن الوصف . أو الصورة ، أو الخيطة ، التى تقع فى مجال العين باستمرار ، يتبدل التشبيه المعقود عليها ، لكثرة ما لاكتته الألسنة ، وردّته الشفاه ، وما كان بالضدّ من هذا ، وفى العاية التقصى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب ، ونادر ، وبديع ، وعلى امتداد هذين الطرفين تتفاضل التشبيهات ، وتأخذ حظها من الابتذال ، أو من العراة ، والندرة والإبداع .

(١) انظر ولا معقول : ٢٥٧ :

إن الظاهرة التي تفرض نفسها من خلال نظرية انظم كميّاس نقدي هي أنّ التقد علم ، لا يقتصر على مجال الفنية فيه ، ومن قبل رأينا مثل هذه الظاهرة في نقد الآمدى والقاضى الجرجاني ، ولكن بطريق آخر يتميز به كل من هؤلاء عن صاحبه في مذهبه ومنهجه ، وإن كانوا جميعا قد شغلوا مساحة عريضة من النقد العربي ، بل والنقد الإنساني .

وعلمية النقد لا تسلبه شيئا من خصائصه الفنية ، وخاصةً الذوق الذي هو أداة ضرورية للنقاد ، لأننا لا بدّ أن نعلل ما تذوّقناه ، ولا بدّ أن نشرح الأسباب التي أدت بالنصّ الأدبي إلى تفوقه أو هبوطه ، ولا بدّ أن نعوص في أعماق النصوص غوصا مدبريا مسترعبا لخصائص العقل والعاطفة معا ، حتى نقوى على السباحة ، ونستخرج دفائن الشعر من الآليء الكلامية المختلفة .

إن نقاد العرب في وقت مبكر من عمر التاريخ قد احتفلوا احتفالا شديدا بعلمية النقد قبل عبد القاهر ، ومن هؤلاء ابن قتيبة الذي يؤكد أن المتكلف من الشعر ، وإن كان جيّدا محكما ، فليس به خفاء على ذوى العلم ، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه ، ويضرب مثلا بقول الفرزدق في عمر بن هبيرة لبعض الخلفاء :

أُولَيْتَ العراقَ ورافديه فزارياً أَحَدُ يدِ القميصِ

يريد : أوليتها خفيف اليد ، يعنى في الحياة ، فاضطرته القباية إلى ذكر القميص ، ويقول الآخر :

من اللواتى زالتى والآلى رَعَمُنْ أُنَى كَبَرْتُ لِدَاتِي

وقول الفرزدق :

وعَضُّ زَمَانِ يَابِنِ سَمْرَوَانَ لَمْ يَدَعْ مِنْ الْمَالِ إِلَّا مَسْحَتًا أَوْ مَجْلَفَ

فرقع آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب في طلب العلة ، فقالوا وأكثروا ، ولم يأتوا فيه بشيء يرضى ، ومن الذى يخفى عليه من أهل النظر أن كلّ ما اتوا به من العلل احتيال وتمويه ، وقد سأل بعضهم الفرزدق عن رفعه إياه ، فشمه ، وقال على أن أقول ، وعليكم أن تحتجوا^(١) »

(١) الشعر والسراء ٠ ج ١ ٨٨ - ٨٩

إن فكرة العلاقات بين الكلمات تتوقف في صميمها على التعليل ، لم كان الفاعل هنا محلي بالألف واللام ، ولم أسند « استعل » إلى الرأس ؟ ولم نصب « شيئا » على التمييز ، وذلك في قوله تعالى « واستعل الرأس شيئا » .

من هنا نرى عبد القاهر يعيب هؤلاء الذين يزعمون أنه لا سبيل إلى معرفة العلة في قليل ما تعرف المزية فيه وكثيره ، وأن ليس إلا أن هذا التقديم ، وهذا التنكير ، أو هذا العطف ، أو هذا الفصل حسن ، وأن له موقعا من النفس ، وحظا من القبول ، فأما أن يعلموا : لم كان كذلك ، وما السبب ؟ فمما لا سبيل إليه ، ولا مطمع في الاطلاع عليه .

« واعلم أنه ليس إذا لم يمكنك معرفة الكل ، وجب ترك النظر في الكل ، وأن تعرف العلة والسبب ، فيما يمكنك معرفة ذلك فيه ، وإن قل ، فتجعله شاهدا فيما لم تعرف أخرى من أن تسد باب المعرفة على نفسك ، وتأخذها عن الفهم والفهم ، وتعودها الكسل والهووني .

قال الجاحظ ، وكلام كثير قد جرى على ألسنة الناس ، وله مضرة شديدة ، وثمرة مرة فمن أضر ذلك برؤسهم : لم يدع الأول للآخر شيئا .

قال : فلو أن علماء كل عصر — مذجرت هذه الكلمة في أسماعهم — تركوا الاستنباط لما لم ينته إليه من قبلهم لرأيت العلم مختلا ، واعلم أن العلم إنما هو معدن فكما أنه لا يمنعك أن ترى ألف وقر — بالكسر الحمل — قد أخرجت من معدن تبر ، أن تطلب فيه ، وأن تأخذ ما تجد ، ولو كفدر تومه — اللؤؤة — كذلك ينبغي أن يكون رأيك في طلب العلم^(١) .

أليس عبد القاهر حديرا بالاحترام في عقله المحترق ، وإدراكه الواعي ، ونظيره الواسعة الممتدة إلى مستقبل البحث العلمي ؟ إنه يدعو إلى الإضافة العلمية ، مجرد الإضافة ، مهما كان حجمها ، ليعلم صرح الإنسانية العلمي ، ويقدم كل عام ما يقدر عليه من فكر وإدراك ، ولو كان ذلك لبنة واحدة ، إن الصرح العلمي اخائل للإنسانية مجموعة لبنات ، يقدم كل عصر ، أو كل جيل ، ما توهمه له الظروف العقلية والنفسية والاجتماعية ، المنهم ألا يتوقف عصر ، أو يتكاسل جيل ، محتجا بمسطق الكسالى :

(١) دلائل الاعجاز : ٢٢٦

لم يدع الأول للآخر شيئا : ويقول الشاعر القديم :

ما أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارًا أَوْ مُعَادًا مِنْ لَفْظَانَا مَكْرُورًا

ومن جهة ثانية نرى عبد القاهر يحترم عقله أشد ما يكون الاحترام ، ويدعو من خلال ذلك إلى احترام العقل ، فما يقال ، لا بد أن يعلل تعليلا يقبله المنطق ، ويستجيب له الفكر ، إنه لا يقبل شطحات التفكير ، وبالتالي لا يقبل شطحات العاطفة . كل شيء بمقدار ، وكل كلام بميزان ، وكل معلول بعلة ، وكل مسبب بسبب ، هذا هو الارتباط العقلاني الذي يربط المعنى بالمعنى ، واللفظ باللفظ ، كما يربط المعنى بالصورة ، والصورة بالمعنى . لأن المعنى هو محور التفكير ، ثم نجى الصياغة التي تكشف عن هذا المعنى في دلالاته العقلية . كشفا واضحا ، أو مصورا جميلا

لا يقل أحد إذن إن النقد العربي إقليمي النزع . معزى عن التفكير الإنساني . لا يماسب إلا زمانه ومكانه . لأن النمسات الأساسية فيه غير واضحة . ولأن الفكر العاضفي فيه شحاح من خيال

وهذا هو عبد القاهر . لا يدعى أنه قال الكلمة الأخيرة في النقد ، ولا يدعى أنه أتى بما يأت به الأوائل . ولذلك ما يخطر به على بال . إنه في تواضعه الجمة يدخل من باب التفكير واسعاً . ويتركه مفتوحاً على مصفه للأجيان المتعاقبة ، من هنا عى عنه حرجان مغمد من معناه الوصيفة في تاريخ الفكر الإنساني

انظر إليه بطريق باب عقلك . ما يقدمه من دنيل إثر دليل ، وبرهان بعد برهان على أن الغرض هو النظم والتأليف ، وليس اللفظ في حد ذاته ، ولا المعنى في حد ذاته

يقول : « فلو كانت الكلمة إذا حسنت ، حسنت من حيث هي لفظ ، وإذا استحققت المزية والشرف ، استحققت ذلك في ذاتها ، وعلى انفرادها ، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم ، لما اختلف بها الحال ، ولكانت إما أن تحسن أبدا ، أو لا تحسن أبدا ، ولم تر قولاً يضطرب على قائله . حتى لا يدري كيف يعبر ، وكيف يردد ويصدر ، كبحذا القول ، بل إن أردت الحق ، فإنه من حسن الشيء نجري به الرجل لسانه ، ويطلقه ، فإذا فتش نفسه ، وجدها تعلمه

بطلانه ، وتنطوي على خلافه ، ذاك ، لأنه مما لا يقرم بالحقيقة في اعتقاد ، ولا يكون له سورة في فؤاد^(١) »

ويفرق بين الحروف المنظومة ، والكلام المنظوم ، ليعين للسامع والقارئ أن هذه غير تلك ، وإن كانت الحروف جوهريّة في تكوين الكلمات .

« وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط ، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ولا النظم لها بمقتضى في ذلك ربما من العقل ، اقتضى أن يتحرى في نظمه ما تحراه ، فلو أن واضع اللغة كان قد قال : « رضى » مكان « ضرب » لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد ، وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك ، لأنك تقتضى في نظمها آثار المعاني ، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس ، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذى معناه : ضمّ الشيء إلى الشيء ، كيف جاء وافق ، وكذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف ، والصياغة والبناء ، والوشى والتجوير ، وما أشبه ذلك ، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض ، حتى يكون لوضع كل حيث وُضِعَ ، علة تقتضى كونه هناك ، وحتى لو رُضِعَ في مكان غيره لم يصلح »

ولبأذن لى عبد انقاهر أن أعارضه هنا في قيمة الحروف المنظومة ، وأن نظمها ليس واجبا لمعنى اقتضاه ، ألا يوافقنى عالم جرجان بأن هناك كلمات تثقل حروفها في النطق ، لتقارب مخارجها مثل كلمة « اضمخ » في قول الرجل الأعراى ، وقد سئل عن ناقتة ، كيف تركها ، فقال : تركتها ترعى « اضمخ » مما يضيق به قفص الصدر في شبيهه وزفيره ؟ ولو قال ذلك الأعراى : تركتها ترعى انسان ، أو ترعى العشب لكان أولى ، وكذلك قول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر
وقول أبى الطيب الشبلى : في مدح سيف الدولة :

مبارك الاسم أغرّ اللقب كريم الجرشي شريف النسب^(٢)

فكلمة « اضمخ » متناهية في الثقل على اللسان ، والنطق بها عسير جدا ، لأن نظم حروفها على هذا الشكل المتقارب في مخارجهم أخرجها عن دائرة الفصاحة .

(١) المصدر السابق : ٤٠

(٢) الإبداع في علوم بلاغة : للحبيب النقوى : تحقيق حنة من أساتذة كلية اللغة العربية - لأبهر ح : ص ٣ وما بعدها :

وتوالى كلمات : قبر — ثلاث مرّات — وقفر ، وقرب . بما تشتمل عليه من هذه القافات جعل نشق البيت صعبا جدّا ، وإن كانت كلّ كلمة من كلمات البيت في حدّ ذاتها متسقة النظم في حروفها ، وكلمة « الجرتى » إذا وازنتها بكلمة النفس ، استراحت نفسك للثانية ، واشتازت من الأولى .

والذى نريد أن نصلي إليه أنه كلما كانت حروف الكلمات متسقة ، متناسقة ، متألّفة ، منظومة في أداء دقيق ، وإخاء عميق ، استلذّت النفس سماعها ، واستجاب القلب إليها ، لأن اللفظ من قبل الأصوات ، والأصوات منها ما يحبّ ، ومنها ما يكره .

ونحن نرى عبد القاهر في غير هذا الصدد يجيب على اعتراض يوجهه إلى نفسه ، بأن تلاؤم الحروف إذ كان وجهها من وجوه الفضيلة ، ودخلا في عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام على الجملة ، لم يكن به من ضرر ، لأنه ليس بأكثر من أن يعمد إلى الفصاحة ، فيخرجها من حيز البلاغة والبيان . وأن تكون نظيرة هما ، وفي عداد ما هو سببها من البراعة والجزالة ، أو يجعلها اسما مشتركا يقع تارة لما تقع له تلك ، وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ ، مما يشغل على اللسان ، ويسرّ واحد من الأمرين يقدح فيمدد ذهب إليه من نظرية النظم ، التى يتعلّق بها إعجاز القرآن^(١)

« إن عبد القاهر يرى أن الترتيب الذى يقتضيه النحر ، هو نفسه الترتيب الذى يقتضيه العقل ، وبالتالي فهو نفسه الترتيب الذى تساب به المعانى فى الدهن . وإذا كان ذلك كذلك ، فما عيبك إلا أن تسوق عبارتك ترتيب يتفق مع قواعد النحر ، فإذا هو ذلك الترتيب الجميل^(٢) »

ونحن لا نوافق أستاذنا الدكتور ركنى نجيب محمود فى أنه يعسّر شيئا من القصور فى فكرة الخرجانى ، حول وضع المعنى الواحد فى أكثر من تركيبة لفظية ، كل منها تنساق كلماته على سياق المعنى ، فهل تتساوى القيمة الفنية عندئذ بين هذه التركيبات المتساوية جميعا ؟ ليس هذا هو الأمر الواقع فى نظره ، لأن التفاضل هنا يكون بين عاريتين متساويتين فى الأداء ، وإلا فماذا يكون الفرق بين البيت من الشعر ، أو الآية من القرآن وبين الشرح لذلك البيت ، أو هذه الآية ؟

(١) دلائل الإعجاز : ٤٧

(٢) المعنويّ وإنّلا معنويّ : ٢٦٠

ولا يقتنع أستاذنا برّد الجرجاني ، بأن الأمر في هذه الحالة يكون كصياغة الذهب مثلاً ، فتكون قطعة الذهب غفلاً ، ثم يصوغها الصانع سواراً ، فكذاك يكون المعنى غفلاً ساذجاً عامياً موجوداً في كلام الناس كلّهم ، ثم تراه ننسّه ، وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة ، وإحداث الصور في المعاني ، فيصنع فيه ما يصنع الصانع الخاذق ، ويذهب إلى أن الاعتراض ما زال قائماً في أساسه ، فأستاذنا لا يريد المقارنة بين المعنى من جهة ، وعبارة معينة تجسّده في لفظها ، حتى يقال : إن المعنى بمثابة الذهب العقل ، والعبارة بمثابة السّوار الذي يصوغه صانع من ذلك الذهب ، وإنما هو أمام مقارنة مطلوبة بين عبارتين ، كنتاهما تسوق المعنى بترتيب يرضى عنه منطق العقل ، فكيف المفاضلة بينهما ؟

أو عبارة أخرى : إنه أمام سوارين صاغين صائغ من ذهب غُفْل ، فكيف يفاضل بين سوار منهما وسوار ؟

ذلك هو السؤال الذي يعتقد أنه ترك عند الجرجانيّ بغير جواب حاسم ، لا في كتابه « أسرار البلاغة » ولا في كتابه « دلائل الإعجاز »^(١)

ولست أدري ماذا يريد أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود بالمقارنة بين عبارتين ، كنتاهما تدل على المعنى بترتيب منطقي خاص ، كالسوارين من الذهب صاغين صائغ من ذهب غفلي ؟ هل يريد أن العبارتين على حدّ واحد ، وطريقة واحدة في الترتيب النحوي ؟ وأعتقد أنه يريد ذلك ، فالمقارنة بينهما ليست مستحيلة ، إنها ممكنة جداً ، فكل من العبارتين بلغت حدّ الجودة في إبراز المعنى ، وتقريبه إلى نفس السامع والقارئ ، كما أن السوارين من الذهب قد بلغ كلاهما حدّ الرونق والجمال ، في مستوى واحد من البهاء والروعة ، إذ لا يعقل أن نجىء جميع الأشكال متفاوتة عن المعاني ، فقد يتفق شكلان أو عدة أشكال في بلوغهما غاية اتمام والانسجام في تصوير مضمون واحد ، وفي الوقت نفسه تنعقد الأشكال وتختلف عن المضمون الواحد حسباً متفاوت القدرات الذهنية ، وتنوع المشاعر الإنسانية ، وتباين التجارب والخبرات بين إنسان وإنسان .

ولست أرى عبد القاهر قد عجز عن الكشف عما قرّناه في هذه السطور ، لأنّ كلامه حول هذه المسألة من الواضح مكان .

(١) المعقول واللا معتبر : ٢٦١ :

إنه يذهب إلى أن سبيل المعاني سبيل أشكال الحُلِيِّ ، كالتخاتم والشَّنْف والسوار ، فكيفما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلا ساذجا لم يصنع فيه صناعه شيئا أكثر من أن يأتي بما يتبع عليه اسم الخاتم إن كان خاتما ، والشَّنْف إن كن شنفًا ، وأن يكون مصنوعا بديعا قد أغرب صانعه فيه ، كذلك سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كأنهم ، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة ، وإحداث الصور في المعاني ، فيصنع فيه ما يصنع الصَّانِعُ الحاذق ، حتى يغرب في الصنعة ، ويدق في العمل ، ويدع في الصياغة .

ويضرب عبد القاهر أمثلة على مذهبه ذاك ، موجودة نصب أعيننا ، فانظر مثلا إلى القول الشائع : « الطبع لا يتغير ، وليست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه » فسوف ترى معنى غفلا عاميا معروفا في كل جيل وأمة .

ثم انظر إلى هذا المعنى نفسه من خلال ما يقول المتنبي :

يراد من القلب سبائككم وتأتي الطباغ على الناقل

فسوف تجده قد خرج في أحسن صورة ، وتراه قد تحوّل جوهرة . بعد أن كان حررة . وصار أعجب شيء . بعد أن لم يكن شيئا ، إذ قد عرفت ذلك ، فإن العقلاء قصدوا إلى هذا حين ذهبوا إلى أنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين ، ثم يكون أحدهما فصيحاً . والآخر غير فصيح . كأنهم قالوا إنه يصح أن تكون هاهنا عبرتان ، أصل المعنى فيهما واحد . ثم يكون لإحدهما في تحسين ذلك وتزيينه . وإحداث خصوصية فيه تأثير لا يكون للأخرى

وانظر مثلا آخر قول أبي نواس

ليس على الله تستنكر أن يجمع العالم في واحد

فسوف تجد له مزية كبيرة على أن يقال . غير بديع في قدرة الله تعالى أن يجمع فضائل الخلق كلهم في رجل واحد ، فيتبين لك أن اللفظ إنما يكون فصيحاً من أجل مزية تقع في معناه ، لا من أجل جرسه وصداه

وليس هناك شيء أئين وأوضح وأحرى أن يكشف الشبهة عن متأمله في صحة ما قاله عبد القاهر من التشبيه ، فإنك تقول : زيد كالأسد ، أو مثل الأسد ، أو شبيه بالأسد ، فتحد ذلك كله تشبيها غفلا ساذجا ، ثم تقول : كأن زيدا الأسد ، فيكون تشبيها أيضا ، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيدا ، لأنك ترى له صورة

خاصة ، وتجذك قد فحمت المعنى ، وزدت فيه ، بأن أفدت أنه من السجاعة وشدة البطش ، وأن قلبه قلب لا يخامره الذعر ، ولا يدخله الرُّوع ، بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه ، ثم تقول : لكن لقبته ليلقيئك منه الأسد ، فتجده قد أفاد هذه المبالغة ، لكن في صورة أحسن ، وصفة أخص ، وذلك أنك تجعله في « كأن » يتوهم أنه الأسد ، وتجعله هاهنا يرى منه الأسد على القطع ، فيخرج الأمر عن الترهيم إلى حدّ اليقين .

ثم إن نظرت إلى قول القائل :

أأن أرعشت كفاً أيلك وأصبحت يدك يدى ليث ، فإنك غالبه وجدته قد بدا لك في صورة أنت وأحسن ، ثم إن نظرت إلى قول أرطاة بن سبيّة إن تلقني لا ترى غيرى بناظرة تنس السلاح ، وتعرف جبهة الأسد وجدته قد فضل الجميع ، ورأيته قد أخرج في صورة غير تلك الصور كلها^(١) .

فبعد القاهر يقارن بين العبارتين ، أو بين النظمين حول معنى واحد ، وقد اكتسب أحدهما فضلاً ومزية ، لما فيه من حسن تأليف الألفاظ ، حسب حسن تأليف المعاني ، لأنه صميم نظريته التي يثبت بها إعجاز القرآن ، وهو شغله الشاغل ، ومرامه البعيد ، أما إذا اتفقت العبارتان في حسن الأداء ، واتساق النظم ، حول المعنى الواحد ، فمن البديهة بمكان أن كليهما رائع وجميل ، لأنه أدى إلى الغاية الفنية من تمام الوضوح وروعة التصوير ، وذلك مالا يشغل عبد القاهر ، إذ أن المعنى يعبر عنه بأكثر من تركيب كلها توصف بالجودة ، ما دام النظم بعلاقاته النحوية قد توخى في كل منها .

والسؤال الذي يحد الآن من خلال ما بسطناه من الحاح عبد القاهر وإصراره على فكرة العلاقات النحوية ، التي تميز بين الأساليب ، وتفضل تركيباً على تركيب هو :

ما نصيب فكرة العلاقات من الأدب الإنساني ؟

قبل أن نتطور بفكرة العلاقات من عبد القاهر إلى الأجيال التالية له ، نرى أنه كان يقف في تقويم الصورة الأدبية عند حدود الجمال الخفض ، دون قصد إلى شرف المعنى في ذاته ، وهو ما ذهب إليه من قبلنا أستاذنا الدكتور محمد عيسى هلال ،

(١) دلائل الإعجاز : ٣٢٤ وما بعدها :

« لأن عبد القاهر قد نعى على من يرون الحسن في الحكمة السائرة ، والخلق السائد ، لا يتجاوزون هذه الحدود ، ولم يذكر سوى الصورة الأدبية أساسا للحسن ، وهي التي يتوافر فيها حسن النظم ، سواء اشتملت على حكمة أم لا ، ولا يشترط عبد القاهر غاية اجتماعية أو خلقية للكاتب ، ومتى حسنت الصورة الأدبية باستكمال حسن النظم ، وحسن الألفاظ في مراقعها ، فقد حسن الكلام (١) »

إذن كان هذا العالم الكبير يولى الصياغة كل الأهمية ، وسبق أن رأينا أن الجاحظ كان يقصد إلى الصياغة ، وملاءمة الألفاظ لتصوير المعنى ، والألفاظ يتصل بعضها ببعض في شكل متلائم منسجم داخل الجملة الواحدة ، ثم تتعاون الجملة على تأليف الصورة ، فالألفاظ — وإن كانت هي المواد الأولى التي تتكون منها الصورة — لا قيمة لها في حد ذاتها عند عبد القاهر ، وهي في مراقعها من الجملة توصف بالحسن والقبح ، لكن يراعى في تقويم الحسن والقبح أثرهما في مجموع الصورة ، وفي هذه الصورة يتمثل المعنى الذي يهدف إليه الكاتب عن طريق تصويره بالألفاظ ، أما المعنى في ذاته — مجردا من ملبساته في الصياغة — فأمر عام غامض يمكن أن يبرز في صور لا عدد لها ، ولا يصح أن يتضاعف به كلام على كلام ، وهذا تكوين قد نضجت في نبوخذ عبد القاهر مسألة الصياغة والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، أو الفكرة وقالبها الفني .

هذه المسألة التي استنفذت جهدا كبيرا من الباحثين في علم الجمال ، فهل ينحصر الجمال في المضمون وحده ، أم في الشكل وحده ، أم في كليهما معا ؟ يرى أستاذنا الدكتور محمد غنيمي هلال أن أقرب الآراء الجمالية إلى الإدراك العرفي ما كان عند « بندكتو كروتشي » العالم الإيطالي ، إذ يقصد بالشكل قوة التعبير ، والقدرة الممثلة للأشياء ، أو الصورة لها ، تكوين الإحساسات والمشاعر في خلق انفعال ، والعملية الفنية لا يمكن فيها الفصل بين وضوح الصورة الفنية ، والتعبير عنها بالرسم ، أو اللمح ، أو الكلام .

وليست الأشياء والصور من الموضح في ذهن العامة مثل ما هي من الموضح في ذهن الفنان ، وليس من الحق أن يقال : إن كل الناس يستطيعون أن يتخيلوا الصور التي رسمها « رفايل » ، أو المعاني التي تحدث عنها « دانت » فإن الفنان

(١) نظير : النقد الأدبي الحديث : ٢٨٤ :

يرسم بذهنه ، كما يتصور الشاعر بفكره ، لأن إدراكهما عميق شامل لا يتاح لكثير من الناس^(١) .

وبالمقارنة نرى أن هذه المناهج النقدية لا تخرج عن الدائرة التي حيد معالمها عبد القاهر في نظرية النظم من حيث ترتيب المعاني الذمنية في إتساق ووفاق ، والتعبير عنها في صورة أدبية ، تتأخى أجزائها ، بحيث يتضح المعنى وصورته في ذهن الأديب والشاعر أكثر مما يتضحان في أذهان العامة من الناس ، لقدرة الأديب والشاعر على ابتكار المعاني ، أو تجديدها ، أو إعادتها وإحسان التعبير عنها .

« إن بندتوكروتشيه » يحدد المضمون بأنه الأحاسيس ، أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلا جماليا ، أما الشكل فهو صقلها وإبرازها في تعبير عن طريق النشاط الفكرى ، وعلى هذا يأتى أن تكون الحقيقة الجمالية محصورة في المضمون ، أى فى مجرد الإحساسات ، ويأتى كذلك أن تكون فى مجموع الشكل والمضمون ، أى فى الإحساسات مضافة إلى تعبيرات ، لأن قوة التعبير لا تضاف إلى حقيقة الإحساسات ، وإنما تصقل الإحساسات ، وتكون بوساطة تلك القوة ، وتظهر الإحساسات فى التعبير ، ومن هنا كانت الحقيقة الجمالية هى الشكل ، ولا شئ سواه ، ولا قيمة فى الشكل عند « بندتو كروتشيه » للكلمات مفردة ، من حيث هى مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة^(٢) .

ولعلك رأيت فيما سبق أن عبد القاهر يرى أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وأنها تثبت لها الفضيلة وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها ، أو ما أشبه ذلك ، مما لا تعلق له بصريح اللفظ^(٣) .

ويرى كذلك أن اللفظ تبع للمعنى فى النظم ، وأن الكلم ترتب فى النطق ، بسبب ترتب معانيها فى النفس ، وأنها لو خلت من معانيها حتى تنجرد أصواتا وأصدااء حروف ، لما وقع فى ضمير ، ولا محس فى خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم ، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل ، وأن يجب النطق بهذا قبل النطق بذاك^(٤) .

(٣) دلائل الاعجاز : ٣٨

(٤) اساق ٤٥

(١) السابق .. ٢٨٦

(٢) السابق : ٢٨٨

« وقد أقام » ديدرو « الكاتب والفيلسوف الفرنسي (١٧١٣ — ١٧٨٤) معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء . فعنده أن الجميل « هو الذى يحتوى — فى نفسه ، وفى خارج نضاق الذات — على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات ، والجميل بالنسبة لى هو ما يثير هذه الفكرة » تم يفرق بين ما هو جميل ، وما هو لذيد ، فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا عن طريق حاستى الذوق والشم كالأطعمة والروائح ، فإن إدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال ، وإنما يقال : إنها لذيدة ، وطيبة ، إذا استطابها المرء ، ومعنى العلاقات أننا لا نستطيع أن ندرك الجمال فى الشيء دون أن نقف على ما يخفه من قرائن أخرى ، ففي الأدب مثلا لا ينبغي أن نقول : الكلمة أو الجملة جميلة ، دون أن نقف على موقعها من الجمل ، وفى القصة أو المسرحية أو القصيدة ، وفى الموقف العام ، وأما هى فى ذاتها فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح ، إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب والتناسق والملاءمة ، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال فى الشيء الجميل ، وإذن لا وجود لشيء جميل جمالا مطلقا^(١) »

ولقد رأينا من قبل كيف قامت نظرية عبد القاهر على فكرة العلاقات فى أكثر من مناسبة ، فليس النظم عنده إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت ، فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك ، فلا تخل بشيء منها ، وذلك أن الناظم لا يتغنى بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ، فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى تراها فى قولك : زيد منطلق ، وزيد هو المنطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق^(٢)

إلى آخر ما ذهب إليه صاحب الدلائل مما لا يقتضى أن نكرره بعد أن ذكرناه فى مجالات سابقة ، وهو يؤكد تماما أن نظريته قد قامت على أساس من فكرة العلاقات التى أكدها « ديدرو » وربط بها فلسفته فى علم الجمال .

ويزيد هذه المقارنة وضوحا ما ذهب إليه أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى من أن ما قاله الناقد الانجليزى المعاصر « ريتاردز » فى كتابه « فلسفة البلاغة » لا يخرج عما قاله عبد القاهر فيما يتعلق بقتضية النظم ، وعلاقة الكلمات ، بعضها ببعض ، واستدل على ذلك بقول الناقد الانجليزى :

(١) ضد الأدنى الحدث . ٢٩٥

(٢) دلائل الاعجاز : ٦٤

« إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ، ولا خاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صنته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته ، وظهرت معه ، وحجم أي شيء أر طوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنتهما بحجم وأطوال الأشياء الأخرى التي ترى معها ، كذلك الحال في الألفاظ ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ^(١) »

ويذهب « ريتشاردز » أيضا فيما سماه نقضية « ممارسة اللغة » إلى أن الفضيلة والمزية في أي كلام ، إنما ترجع إلى مهارة الكاتب في استخدام الكلمة في موضوعها الصحيح ، فيقول : « إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة إنما ترتد أولا وأخيرا إلى ما يحققه الارتباط والتواءم بين الكلمات بعضها وبعض ، وما تضيفه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام ، وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التي كثيرا ما نستخدمها . ونحن بصدد ترميم الكلام ، أو مناقشة ما فيه من جمال مثل : الانسجام ، والإيقاع ، والفضيلة ، والسجع ، والسلاسة ، والطلاوة ، والتأثير ، وغير ذلك من صفات الجودة ، ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة ، واستغلال إمكاناتها .

وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها هذه الصفات ، أو فشلها في تحقيقها إلا لندرتها على تحقيق التفاضل بين أجزائها ، والاستفادة من وظائف اللغة ومكوناتها ، فمن الواضح أنه لا يمكننا أن نفعل شيئا بالألفاظ من حيث هي ألفاظ مفردة . فتنى استطاعة اللفظ الواحد أن يعطينا جملة من المعاني المختلفة إذا استخدم في أكثر من سياق ، فإن لكل سياق وضعه الخاص به ، ومن ثم يختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه .

ويستطرد « ريتشاردز » قائلا : إن كل ما أحاول الوصول إليه مسألة غاية في الوضوح والبساطة ، ولكنها مع ذلك أساس غاية في الأهمية ، وهو . أن أية كلمة لا يمكن الحكم عليها بالجمود أو الرداءة ، أو نأى حكم آخر ، وهي معروفة أو منفرجة . وهذه الحقيقة تبدو من الوضوح والبساطة لدرجة يشعر بالجل من تقريرها . ومع ذلك فهي المبدأ الذي قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئا مقروا ومعترفا به ، ويعني

(١) فصلا الفند الأدنى : بين التدين وإحداث : ط ٣ ١٩٧٨ م اجبة المصرية جامعة لكتات فرع الاسكندرية ص ٣٠٠ نقلا عن The Philosophy of Rhetoric P. 69-70

به : مبدأ ممارسة اللغة ، ذلك المبدأ الذى يقول : بأن لكل كلمة استخداما حسنا أو صالحا ، وكل فضيلة فى الأدب إنما ترجع إلى حسن الاستفادة من هذا المبدأ^(١) »

ويذهب أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى إلى أن « ريتشاردز » أكد نفس الحقيقة فى محاضره له عن « تداخل الكلمات » نشرت ضمن مجموعة أخرى من المقالات فى كتاب تحت عنوان : « لغة الشعر » يقول فيها :

إن الشاعر هو صاحب القيم والمعتقدات ، ولكنه يعمل من خلال خلق الأشكال وصياغتها وسبكها ، ولكننا إذا تساءلنا عن هذا الذى يشكله أو يصوغه ، أو يمنحه قالباً معيناً أجبناً مع « أرسطو » بأننا لا يمكن أن نقول شيئاً عن هذا الذى لا شكل له ولا قالب ، وإن أمام الشاعر دائماً أنماطاً عالية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها ، وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة ، إنَّ عمل الشاعر هو فى الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة ، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات ، ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة^(٢) »

أليس ما قرأناه عند ريتشاردز « كما يقول أستاذنا الدكتور العشماوى هو بنصّه ما قرره عبد القاهر بقوله .

« وليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضع ، ونحسب المعنى الذى تريد ، والغرض الذى تؤمّ ، وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهذى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبير فى أنفس الأصباغ ، وفى مواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها ، وتزيينها بإياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيها معانى النحر ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم^(٣) » ويتجاوز عبد القاهر المناقشة النظرية إلى المجال التطبيقي العملى ، لكى يضع بين يدي القارئ والسامع الشاهد تلو الشاهد من الشعر والنثر والقرآن ، ولكى يكشف من خلال تحليله الأدبى عن الحقيقة التى يحاول الاقناع بها ، فيذكر بيت الحماسة :

(١) المرجع السابق : ٣٢١ نقلا عن The Philosophy of Rhetoric P. 55 .

(٢) المرجع السابق : ٣٢٢ نقلا عن The language of Poetry P. 70-71 .

(٣) السابق : نفس الصفحة : وأنظر دلائل الإعجاز : ٦٩ - ٧٠ .

تلفت نحو الحى حتى وجدتني رحمت من الإصغاء ليثا وأخدعا
وبيت السحري :

وإني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من رقى المطامع أخدعى
وبيت ألى تمام :

يادهر قَوْم من أخدعك فقد أضجحت هذا الأنام من حُرُوك
ويقارن بين كلمة « ألدع » فى كل من الأبيات الثلاثة ، فإن لها فى البيتين الأولين
مالا يخفى من الحسن ، وهى فى بيت ألى تمام ثقيلة كدرة منغصة ، تجد فيها أضعاف
ما هناك من الروح والخفة ، والإناس والبهجة .

ومن أعجب ذلك لفظة « الشيء » فإنك تراها مة لة حسنة فى مدح ، وضعيفة
مستكرهة فى موضع ، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبى سعة
الخزومى :

ومن مالىء عينيه من شيء غيره إذا راح نحو الجمرة البيضاء كالدمى
وإلى قول ألى حية :

إذا ما تقاضى المرء يومه وليلة تقاضاه شيء لا يمل التقاضيا
فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول ، ثم انظر إليها فى قول المتنبى :

لو الفلك النوار أبغضت سعيه لعوقه شيء عن السلوان
فإنك تراها تقل وتضول بحسب نبليها وحسنها فيما تقدم (١) .

ويعلق أستاذنا الدكتور العشماوى على ما ساقه عبد القاهر فى الصدد من
جانبيين هامين : أولهما : تقريره لحقيقة نقدية سبقت الإشارة إليها ، وهى أن لكل لغة
معانيها الثانوية ، فليس هناك معنى واحد ثابت للكلمة ، وليس ما نأخذ فى المعجم
من معنى الكلمة هو كل شيء ، إنه مجرد نواة أصيلة يثمر عنها عديد من المعانى
الثانوية ، وتظل الكلمة تحتل كل هذا العديد من المعانى ، حتى يصعب الكاتب أو

(١) السائى ٣٢٣ - ٣٢٤ . وانظر دلائل الأعداد ٣٨٠ - ٣٩

الشاعر في سياق ما ، وعندئذ تتحدد ألوان الكلمة وظلالها وإستعاراتها ، لأن السياق هو الذى يمنحها معنى محددا ، وقيمة فنية خاصة ، والدليل على ذلك كلمة « الأندع » التى أورد لها عبد القاهر أمثلة ثلاثة ، فكان لها في كل مثال طبيعة خاصة تختلف عن طبيعتها في المثالين الآخرين .

ولو كان للكلمة الواحدة معنى واحد ثابت مهما اختلف السياق لما كان هناك وجد للمقارنة بين الكلمة الواحدة في الأمثلة الثلاثة ، ولتساوى الشعراء في قدرتهم على استغلال الكلمة والانتفاع بها ، ولكن الحقيقة غير ذلك .

وثانى الجانبين : هو قدرة عبد القاهر النوقية على الاستجابة لما توحى به الألفاظ من إحساس ، وما يُضفيه عليها السياق من معان ، فإذا رجعت إلى الكلمات التى استخدمها في تعليقه على الأبيات السابقة تحسّ بأنه يزن الكلمة بمدى ما تحمله من المشاعر ، وما تحقّقه من تأثير في النفس ، فيصفها بأنها تروك وتؤنسك في موضع ، وتتقل عليك وتوحشك في موضع آخر .

على أن نظرة عبد القاهر للألفاظ ليست هذه النظرة الجامدة الشكلية التى تقف عند حدود المعنى الفعلى للكلمة ، وإنما الألفاظ عنده تحمل إلى جانب ذلك محصولا من العواطف الإنسانية ، والصور الذهنية ، والمشاعر الحية ، التى تجمعت حول تلك المعانى العقلية .

فهو في تناوله لدلالات الألفاظ لم يذهب كما ذهب السابقون ، وعلى الأخص ابن قتيبة الذى وقف في علاقات الألفاظ عند الصفات الشكلية التى تتصل بالحروف ومخرجها وأصواتها ، وقصر كل ميزة للفظ على تلك الصفات السلبية الخارجية ، وجعل القيمة في المعنى للفكرة الفلسفية أو الأخلاقية ، أو ما يتضمنه البيت الشعري من مثل أو حكمة .

كلا : لم يكن اللفظ عند عبد القاهر محدودا في قيمته الصوتية ، كما لم يكن المعنى عنده قاصرا على الفكرة أو المضمون الأخلاق والفلسفى وغيرهما ، وإنما اللفظ عند عبد القاهر بكل إمكاناته الصوتية وغير الصوتية في خدمة المعنى ، والمعنى عنده : هو كل ما نتج عن السياق من فكر وإحساس وصورة وصوت^(١) .

(١) السابق ٣٢٤ - ٣٢٥

وهكذا يتبين للدارسين والباحثين أن مدأ « ممارسة اللغة » الذى أثار ريتشاردز « إلى أنه أصبح مقروا ومعترفا به منذ مائتين من السنين ، قد ظهر الآن بما لا يدع مجالا للشك أنه كان مقروا قبل ذلك بكثير ، كان مقروا منذ القرن الخامس الهجرى ، حين أطلت في رحاب النقد العربى نظرية النظم ، عفاها العلمى والعاطفى معا ، ولم يدخر عبد القاهر وسعا في ممارسة هذا المبدأ بكل وجوهه وأشكاله نظريا وتطبيقيا .

وهل يحق لنا من هذا المنطلق أن نقرر في زهو وخيلاء استمرارية هذه النظرية التى تنسب إلى عالم جرجان في فلسفتها وشرحها والتدليل عليها وتعليلها وتطبيقها ، حتى اليوم ؟ أو أن الزهو واخيلاء ليس من سيمية العلماء ، ويكفى أن نقرر قدرة النقد العربى . والنقد العربى ، على الإسهام نصيب وافر في مسيرة النقد الأدبى وتطوره ؟

نقد كتب الناقد الانجيزى كتابا في النقد الأدبى . موضوعه « معنى المعنى » وهو محور نظريه عبد القاهر في صميمها : « The Meaning of Meaning » ألفه بالاشتراك مع « أوجديى » وهو من أشهر الكتب في الدراسات الإنسانية الحديثة ، ووصفه المؤنفون بأنه دراسة لتأثير اللغة في الفكر ، ويبين أن مشكلة المعنى من إشكالات «تنى» تجمع أفكارا حديثا على وجودها وحضرها .

ومن أهم الأفكار التى رد في كتاب « معنى المعنى » أن الكلمات بمفردها لا « تعنى » شيئا . على عكس ما كان الدرس يعتقدون في الماضى ، ويكون لها معنى ، أى نمرز للأشياء . حينما يستخدمها الشخص الفكر ، فبى إذن مجرد أدوات « يشير » بها الشخص الفكر إلى الأشياء ، ولكن فضلا عن وظيفة الإشارة هذه ، أو الوظيفة الرمزية التى يجب أن تقتصر عليها لغة التفكير العقلى أو الاستدلالى ، نلاحظ أن للغة وظائف أخرى ، يمكن جمعها تحت اسم الوظيفة الانفعالية ، وليست الوظيفة الانفعالية بأقل خطرا من الوظيفة الفكرية ، أو وظيفة الإشارة ، والفرق بين الاستعمال « الرمزي » والاستعمال الانفعالى للغة هو : أن الاستعمال الرمزي للكلام هو « تقرير القضايا » أى تسجيل الإشارات وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير ، على حين أن الاستعمال الانفعالى هو استعمال الكلمات بقصد التعبير عن الإحساسات ، أو انشاعر والمواقف العاطفية ، أو بقصد إثارتها لدى الغير .

فقلنا مثلا : « إن ارتفاع برج ايفل هو تسعمائة قدم » هو تقرير لقضية من القضايا أى أننا نستخدم الرموز في هذا القول بقصد تسجيل إشارة ، أو توصيلها ، ورموزنا هنا صادقة أو كاذبة بالمداول الضيق اخذد لكلمتى الصدق والكذب

أما حينما نقول : « إن الشعر روح » أو « الإنسان دودة » أو « ما أبدع هذا الشيء فحيثذ نحن لا نقرر أية قضية ، حتى ولو كانت قضية كاذبة ، وقصارى ما نفعله هو فى اغلب الظن أننا نستخدم الكلام بقصد إثارة مواقف عاطفية معينة^(١) . ويشير « ريتشاردز » فى كتاب آخر ، وفى سياق آخر إلى ضرورة ربط العناصر والجزئيات التى ليس بينها ارتباط عادة ، لتحقيق عملية الابداع ، هذا النوع من الربط للأشياء التى هى عادة منفصلة ومثلة فى الخيال العلمى^(٢) .

ولم يكن عبد القاهر بعيدا عن هذه الدائرة التى كان يدور فيها « ريتشاردز » فى كتابه : « معنى المعنى » فالمعنى النحوى عند عبد القاهر يقرر قضية من القضايا ، أو يثير مضمونا من المضامين فى لغته المباشرة ، ثم تثير هذه اللغة المباشرة أو هذا المعنى الأول معنى ثانيا انفعاليا ، فالمعنى الأول حقيقى ، وإن كان يحتمل الصدق والكذب ، والمعنى الثانى انفعالى ، يثير فىنا حاسة التذوق ، ونذكره عن طريق العلاقات التى ترابط بواسطتها الألفاظ .

من هنا كانت الكلمة تروق فى موضع ، ثم تثقل وتوحش فى موضع آخر ، وماذلك إلا بسبب علاقاتها مع ما قبلها وما بعدها ، وإلا بسبب خصوصية لها فى النظم ، ويضرب عبد القاهر أمثلة كثيرة تكشف عن خصوصية النظم هذه ، كقول الشاعر :

تمننا ليلقانا بقم نخال يياض لأميم السرابا
فقد لاقتنا فرأيت حربا عوانا تمنع الشيخ الشرابا

فأنظر إلى موضع الفاء فى قوله : « فقد لاقتنا فرأيت حربا » ومثل قول العباس ابن الأحنف قالوا :

قالوا خراسان أقصى ما يراد بنا . ثم القبول ، فقد جئنا خراسان

وانظر إلى موضع الفاء ، وثم قبلها ، ومثل قول ابن الدُمَيْتَةِ :

أبني : أفى يميني يديك جعلتني . فأفرح أم صيرتني فى شمالك ؟
أبيت كأنتى بين شقين من عصا حذار الردى أو خيفة من زبالك
تعالت كى أشجى ومابك علة تريدن قتل : قد ظفرت بذلك

(١) مبادئ النقد الأدبى : ريتشاردز : ترجمة الدكتور مصطفى سزى : المقدمة : ص د وما بعدها

I. A. Richards. Principles criticism - London Chapter. Thirty Two P. 190. 1928

وانظر إلى الفصل والاستئناف في قوله : تريدن قتلى ، قد ظفرت بذرت يقول
عنه الشاعر : واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ، ويعمق المسك : رخي
التي عرفت ، أن تتخذ أجراء الكلام ، ويدخل ميسها في بعض ، ويستند
أرباب ثاب منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً ،
وأن يكون حالها فيها حال الباني ، يضع يمينه هنا في حال ما يضع يمينه
هنا ، نعم ، وفي حال ما يبصره مكان ثالث ورابع ، يضعها بعد الأكلين ، وليس
لما شأنه أن يجيء على هذا الرد من حد يحصره ، وقانون يحيط به ، فإنه يجيء على
وجهه شتى ، وأحاء مختلفة ، فمن ذلك أن نرح بين معنيين في الشرط والجزاء معا
كقول البحتري :

إذا ما نهي الناهي فلجّ بي الهوى أصاغت إلى الواشي فليجّ بها الحبحر
ونوله :

إذا احترت يوماً ففاضت دماؤها تذكرت القرى ، ففاضت دموعها
فهذا نوع ، ونوع آخر منه ، قول سليمان بن داود القضاعي :
فبينا المرء في علباء أهوى ومنحط أتيح له اعتلاء
وبينا نعمة إذ حال بؤس وبؤس إذ تعقبه تراء
وهي تالت ، وهو ما كان كقول كثير :

رأى وتهاوى بعزة بعد ما تخلّيت مما بينا ونخلت
لكما رغبى ظل الغدامة كلما تبوأ منها للمقبل اضمحلت
وهو التقسيم ، وحسبوا إذا قسمت تم جمعت ، كقول حسان :

فهم إذا حاربوا ضرّوا عدوهم أو حاولوا النفع في أتباعهم بنفعا
بحية تلك فيهم غير محدثة إن الحلال فاعلم سرها السخ
وهو ذلك ، وهو شيء في غاية الحسن قول القائل :

زرت ما انتم في بدم نكم فلتنت ما أنا في دائما أرد
كن رأيت الليالي غير تاركة ما سر من حادت أو ساء مفرود
نقد سكنت إلى أنى وأبكى مستحداً حلاف الخاتين عدا

(١) من الأضمار ٧١ - ٧٠ :

فقلوه : « سنستجد خلاف الحالتين غذا » جمع فيه قسم لطيف ، وقد ازداد بحسن ما بناه عليه ، ولطف ما توصل به إليه من قوله : فقد سكنت إلى أنى وأنكم »

وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام ، وهو ما تتحد أجزاءه ، حتى يوضع وضعاً واحداً ، فاعلم أنه النمط العالى ، والباب الأعظم ، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم فى شيء كعظمه فيه (١) »

فالنظم عند عبد القاهر بناء ، أو أداء ، كل لفظ يأخذ مكانته وميزته من التعبير ، ليؤدى دلالة ، أو يكشف عن دلالة ، كانت خبيثة فى النفس ، ومرتبة فى الذهن ، فيفصح عنها نظم الكلام ، عن طريق ارتباطاته النحوية ، وعلاقاته الشعرية .

إن « لغة هوكر ، وبيكون ، وبيشوب تايلور ، وبيرك ، تختلف عن لغة الطبقات المتعلمة فى شيء واحد ، هو الأفكار والعلاقات الجديدة المتألقة التى سوف تنقلها هذه اللغة (٢) » على حدّ تعبير « كولردج »

والذوق الأدبى الخاص جداً هو الذى يقف وراء إدراك هذه العلاقات ، وتلك الروابط العقلية والشعرية التى تمنح الكلام حظّه من التفوق والتفرد ، فلننظر إلى تلك الحاسة العبقريّة عند عبد القاهر ، وكيف استطاع من خلالها أن يصل إلى ما لم يستطع غيره أن يصل إليه ، من سابقه ولاحقيه .

(١) المرجع السابق : ٧٣ وما بعدها :

(٢) S.T. Coleridge « Words Worth » Theory of Diction From Biographia Literaria, Chapter (٢) Seventeen. 1817 reprinted in English critical, Anglo Egyptian Bookshop Cairo 1974

النووق تند عبد القاهر

— ٢٠ —

يقول عبد القاهر : [إعلم أنك من يرى عجباً من الذى عليه الناس فى أمر النظم وذلك أنه ما من أحد له أدنى معرفة ، إلا وهو يعلم أن ههنا نظماً أحسن من نظم ، ثم تراهم إذا أنت أردت أن تصّدهم ذلك تسدر أعينهم ، وتصل عنهم أفهامهم .

وسبب ذلك أهم أول شيء عدموا العبد به نفسه ، من حيث حسره شيئاً غير توحى معانى النحر ، وجعله يكون فى الالتفات دون المعانى ، فأنت تلقى الجهد حتى تميلهم عن رأيهم ، لأنك تعالج مرضاً مزماً ، وداءً متمكناً .

وقالوا : من أين يتصور أن يكون للشيء فى كلام مرئية عليه فى كلام آخر ، بعد أن تكون حقيقته فيها واحدة ؟

فإذا رأوا التكرير يكون فيما لا يخص من المواضع ، ثم لا يقتضى فضلاً ، ولا يوجب مرئية ، اتهمونا فى دعوانا ما ادّعينا تكمير « الحياة » فى قوله تعالى : « وبكم فى القصص حياة » من أن له حسناً ومرئية . وأن فيه بلاغة عجيبة ، وظنوه وهما متا وتخيلا .

ولنا نستطيع فى كشف الشبهة فى هذا عنهم ، وتصوير الذى « الخفى » عندهم ، ما استطعناه فى نفس النظم ، لأننا ملكنا فى ذلك أن نضطرهم إلى أن يعلموا صحة ما نقول ، وليس الأمر فى هذا كذلك ، فليس الداء فيه باخفين ، ولا هو يخفى إذا رمى العلاج منه وحدث الإمكان فيه مع كل أحد مسبقاً ، والسعى منجهاً .

لأن المزايا التى تحتاج أن تُعلم مكنانها ، وتصوّر لهم شأنها ، أمور خفية ، ومعاني روحانية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع هذا ، وتحدث له علماً بها ، حتى يكون مهياً لأدراكها ، ويكون فيه طبيعة قالبة لها . ويكون له دوق وقبحة ، يخلد لها فى نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجود والشرق أن تعرض فيها المرئية على الجملة . وممن إذا تصفح الكلام ، وتدثر الشعر . فترى بين موقع شيء منها وشيء ، ومن إذا اندثرت :

لى منك ما للناس كنيم نصر وتسلية عن الشرق

وقول البحتري :

وسأستقل لك الدموع صباية ولو أن دجلة نى عليك دموع
- أئنق لها ، وأخذته الأريحية عندها ، وعرف لطف موقع الحذف والتكثير فى قوله :
نظر وتسليم على الطرق .

وما فى قول البحتري : لى عليك دموع : من شبه السحر ، وأن ذلك من أجل
تقديم « لى » على « عليك » ثم تكثير « الدموع »

إن هذا الإحساس قليل فى الناس ، حتى إنه ليكون أن يقع للرجل الشئ من
هذه الفروق والوجوه فى شعر يقوله ، أو رسالة يكتبها الموقع الحسن ، ثم لا يعلم أنه
قد أحسن ، فأما الجهل بمكان الإساءة فلا تعدمه ، فليست تملك إذن من أمرك
شيئا ، حتى تظفر بمن له طبع إذا قدحته ررى ، وقلب إذا أريته رأى ، فأما
وصاحبك من لا يرى ما تريه ، ولا يهتدى للذى تهديه ، فانت راى معه فى غير
مرمى ، ومغتر نفسك فى غير جلتوى .

وكا لا تقيم الشعر فى نفس من لا ذوق له ، كذلك لا تفهم هذا الشأن من لم
يؤت الآلة التى بها يفهم ، إلا أنه إنما يكون البلاء إذا ظن العادم لها أنه أوتىها ، وأنه
من يكمل للحكم ، ويصح منه القضاء .

فجمل يقول القول لو علم غيه لاستحى منه ، فأما الذى يحسن بالنقص من
نفسه ، ويعلم أنه قد علم علما قد أوتيه من سواه ، فانت منه فى راحة ، هو رجل عاقل
قد حماه عقله أن يعدو طوره ، بتكلف ما ليس بأهل له .

وإذا كانت العلوم التى لها أصول معروفة ، وقوانين مضبوطة ، قد اشترك الناس فى
العلم بها ، رتفقوا على أن اباء عليها ، إذا أخطأ فيه اخطىء ، ثم أعجب برأيه ، لم
يستطع رده عن هواه ، وصرفه عن الرأى الذى رآه ، إلا بعد الجهد ، وإلا بعد أن
يكون حصيفا عاقلا ثنا إذا ننه انتبه ، وإذا قيل : إن عليك بقية من النظر وقف
وأصغى ، وخشى أن يكون قد غر فاحتاط باستماع ما يقال له ، وأنف من أن يلجج من
غير بيته ، ويستطيل بغير حجة ، وكان من هذا وصفه يعز ، ويقل .

فكيف بأن ترة الناس عن رأيهم فى هذا الشأن ، وأصلك الذى تردهم إليه ،
وتعول فى حاجتهم عليه ، استشهاد القرائح ، وسبر النفوس ، وقلها ، وما يعرض فيها
من الأريحية عندما تسمع .

وكان ذلك الذى يفتح لك سمعهم ، ويكشف الغطاء عن أعينهم ، ويصرف إليك

أوجههم ، وهم لا يضربون أنفسهم موضع من يرى الرأي ، ويفتى ، ويقضى ، إلا
وعندهم أنهم ممن سمعت قريحته ، وصح ذوقه ، وثبت أداته .

فاذا قلت لهم : إنكم قد أتيتهم من أنفسكم : ردوا عليه مثله ، وقالوا : لا ، بل
قرائنا أصح ، ونظرنا أصدق ، وحسننا أذكى ، وإنما الآفة عيكم ، لأنكم خيلتم إلى
نفسكم أمورا لا حاصل لها ، وأوهمكم الهوى والميل أن تبرجوا لأحد النظمين
المتساويين فضلا على الآخر ، من غير أن يكون ذلك الفضل معقولا .

فتبتى في أيديهم حسيرا لا تملك غير التعصب ، فليس الكلام إذن بمعنى عنك ،
ولا القول بنافع ، ولا الحجة مسموعة ، حتى تجد من فيه عون لك على نفسه ، ومن
إذا أتى عليك ، أتى ذلك طبعه ، فردّه إليك ، فتجسمه لك ، ورفع الحجاب بينك
وبينه ، وأخذ به إلى حيث أنت ، وصرف ناظره إلى الجهة التي إليها أو مات ،
فاستبدل بالفار أنسا ، وأراك من بعد الإباء قبولا .

ولم يكن الأمر على هذه الجملة ، إلا لأنه ليس في أصناف العلوم الخفية ، والأمر
الغامضة الدقيقة ، أعجب طريقا في الخفاء من هذا .

وإنك لتعصب في الشيء نفسك ، وتكد فيه فكرك ، وتجهد فيه كل جهدك ،
حتى إذا قلت : قد قبلته علما ، وأحكمته فيما ، كنت الذي لا يزال يترأى لك
فيه شبهة ، ويعرض فيه شك .

مثال ذلك : في المتنبي :

عجبا له حفظ العنان بأتمل ما حفظها الأشياء من عاداتها ،

(فقد) مضى الدهر الطويل ، ونحن نقرؤه ، فلا نذكر منه شيئا ، ولا يقع لنا أن
فيه خطأ ، ثم بان بأخوة أنه قد أخطأ .

وذلك أنه كان ينبغي أن يقول : ما حفظ الأشياء من عاداتها ، فيضيف المنسلر
إلى المفعول ، فلا يذكر الفاعل ، ذاك لأن المعنى على أنه ينفي الحفظ عن أنامله
جملة ، وأنه يزعم أنه لا يكون منها أصلا ، وإضافته الحفظ إلى ضميرها في قوله : ما
حفظها الأشياء ، يقتضى أن يكون قد أثبت لها حفظا ، ونظير هذا أنك تقول :
ليس الخروج في مثل هذا الوقت من عادتي :

ولا تقول : ليس خروجي في مثل هذا الوقت من عادتي ، وكذلك تقول :

ليس ذم الناس من شأني : ولا تقول : ليس ذم الناس من شأني :

لأن ذلك يوجب إثبات انعدم وجوده منك .

ذاك أن إضافة المصدر إلى الفاعل يقتضى وجوده ، وأنه قد كان منه ، يبين ذلك
أنك تقول : أمرت زيدا بأن يخرج غدا ، ولا تقول : أمرته بخروجه غدا : ومن شواهد
(التكرار) قول دعبل :

أضيافُ عمرانَ في حُصْبٍ وفي سِعةٍ وفي جِباءٍ وخيرٍ غير ممنوع
وضيفُ عمرٍ و عمرٌ يسهرانِ معا عمرٌ و لبطته والضيف للجوع

وقول الآخر :

وإن طرّة راقتك فانظر فرما أمرَ مذاقِ العود والعود أخضرُ

وقول المتنبي :

بمن نضرب الأمثال أم من نقيسه إليك وأهل الدهر دونك والدهرُ

ليس يخفى على من له ذوق أنه لو أتى موضع الظاهر في ذلك كله بالضمير
فقيل : وضيف عمرو وهو يسهران معا ، وربما أمرَ مذاقِ العود وهو أخضر ، وأهل
الدهر دونك وهو : لعدم حسن ومزية لا خفاء بأمرهما ، ليس لأن الشعر ينكسر ،
ولكن تذكره النفس [١ هـ

١ — يحمل عبد القاهر في هذا النصّ حملةً شديدة على مرضى المكابرة والمعاندة في
أمر النظم الذي أصبح في طروق من له أدنى معرفة ، وأصبح التمييز بين نظم ونظم في
متناول الدارسين وطلاب العلم ، هؤلاء المرضى الذين تنحير أبصارهم وتزيغ ، وتضلّ
أفهامهم وتتوقف ، قد عدموا العلم بالنظم نفسه قبل كل شيء ، فحسبه شيئا غير
توخي معاني النحو .

٢ — يستذكرون أن يكون للشئ في كلام مزية عليه في كلام آخر ، بعد أن تكون
حقيقته فيهما واحدة ، فليس لشكير « الحياة » في الآية الكريمة « ولكم في القصص
حياة » حسن ومزية إلا من قبيل الوهم والتخيل .

٢ — يشير إلى أن المرض في هؤلاء ليس بالأمر الهين الذي يمكن معالجته في سر
وسهولة ، لأن المزايا الأسلوبية متى يتميز بها نظم عن نظم ، وتركيب عن تركيب ،
وجملة عن جملة أمور خفية ، ومعان روحانية ، لا ينتبه السامع إليها ، ولا يحدث له
علم بها حتى يكون مهيبا لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، وتكون له ذوق
وقريحة ، يتولد عنهما إحساس بفضل تعبير على تعبير ، وأسلوب على أسلوب ،
ونستطيع أن نطلق على هذا مصطلح « التدقيق الناقد » أو « الإحساس الناقد » أو
« القريحة الناقدة »

هذا الذوق الناقد عند عبد القاهر لا يقف عند حدّ الطبع والفرجة ، لكنه يستجسد ، وينفذ إلى أعماق النصوص الأدبية بإدراك العلاقات بين الكلمات ، وبين السبب والمسبب ، وبين العلة والمعلول ، هذا الإدراك المنطقي العقل هو الذى يمنح الذوق خصوصية شديدة ، يصبح بها دليل النقد ، ودليل الناقد ، ويستطيع من خلالها أن يصل إلى الأمور الخفية ، والمعاني الروحانية ، التى لا تنكشف ولا تبين إلا بواسطة أمر خفى روحانى من جنسها ، فشفافية الذوق من شفافية الروح ، وخفاؤه من خفائها ، وقدرة نفاذه من قدرة نفاذها .

هذا المعنى العميق للذوق ، يعرف به الناقد لطف موقع الحذف والتشكير فى قول الشاعر : نظر وتسليم على الطرق ، وفى قول البحترى : لى عليك دموع ، من شبه السحر الذى كان من تقديم : « لى » على « عليك » ثم تشكير الدموع .

هذه المعرفة العقلية التى تضع الكلمات مرتبة حسبها ترتب المعاني بمقاييس العلاقات الدقيقة ، تؤدى إلى خصوصية فى الذوق ، تصبح طبعاً فى الناقد إذا قدحته أخرج الشرر ، وقلبا فى الناقد أو إحساسا إذا أريته رأى .

إن عبد القاهر يؤكد أنّ الذوق جبلّة فى الناقد ، أو جوهر أصيل فى الناقد ، أو آلة ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها بالنسبة للناقد ، وهى ترى من داخل الناقد ، وليست من خارجه ، وفى الوقت نفسه ترظف جميع الحواس الجسدية ، لما هيئت له من القدرة على التمييز بين الحسن والقبيح ، والتعليل لكل منهما .

فالناقد هو الذى يملك نفساً تذوق ، وآلة بها يفهم ، وإدراكاً يؤهله للحكم والقضاء .

وأدعياء النقد هم الذين لا يملكون شيئاً من ذلك ، بل هم الذين يدعون صفاء قرائحهم ، وصحة أذواقهم ، وتعام أدواتهم ، وهؤلاء لا يملك لهم صاحب الدلائل غير التعجب ، إذ هم لا يستمعون إلى الحجة ، ولا ينتفعون بصادق الكلام . وشيء آخر يضيقه عبد القاهر إلى خصوصية النقد من خلال هذا النص ، وهو أن الناقد قد يتعب نفسه ، ويكدّ فكره فى نقد نص أدنى ، حتى يصل به الأمر إلى أنه استوفى نظر النفس من جميع زواياها ، وفحصه فحصاً علمياً وشعوريا لا زيادة بعده لمستزيد ، ثم يتبين له بعد ذلك أن هناك جوانب من النص كانت خافية على ذوقه وفهمه وعقله ، لم يستطع أن يتبين إحكامها وخصائصها العقلية والعاطفية ..

ما معنى ذلك إذن ؟ معناه أن الخشائش الثنية للأدب واسعة المدى ، تدرك من طريقتين متصلتين ، طريق الفهم ، وطريق السوى ، طريق المعنى ، وطريق الطبع ، طريق الفكر ، وطريق النفس ، ولا غنى لواحد من هذين عن صاحبه .

وكل من طريقى الفهم والذوق ، متعدد المراحل والدرجات ، ويتفاوت النقاد في هذا التعدد ، ويجيء نقدهم مختلفا تبعا لهذا التفاوت ، فلا يتطابق نقد ونقد ، كذلك لا يتطابق ناقد وناقد ، وأديب وأديب .

ويضرب عبد القاهر الواصل من القيمة العلمية والفنية لنظرية النظم عشرات الأمثلة التطبيقية يجلبها مقياسه النقدي ، فيقف وقفة علمية تذوقية رائعة عند قول المتنبي :

عجبا له حفظ العنان بأتمل ما حفظها الأشياء من عادتها
فالدهر الطويل قد مضى به وبالنقاد والأدباء ، وهم يقرءونه ، ولا ينكرون منه شيئا ، ثم تبينوا أخيرا وجه الخطأ فيه ، وهو إضافة المصدر إلى المفعول ضرورة ، إذ كان ينبغي أن يقول : ما حفظ الأشياء من عادتها ، فلا يذكر الفاعل ، لأن المعنى على أنه ينفي الحفظ عن أنامله جملة ، وأنه يزعم أن الحفظ لا يكون منها على الإطلاق .

فإذا أضاف الحفظ إلى ضميرها في قوله : ما حفظها الأشياء ، لاقتضى ذلك أن يكون قد اثبت لها حفظا .

ولا يكتفى عبد القاهر بأن يضع يد الدارس على معالم الخطأ في النموذج أو المثال ، وإنما يسوق الدليل تلو الدليل ، يؤكد به مفهومه في نظريته ، فأنت تقول : ليس ذم الناس من شأني ، فتصيب ، ولا تقول : ليس ذم الناس من شأني ، فتخطيء ، والسبب ما قدمه عبد القاهر في المثال الأول .

ثم يقف وقفة نقدية رائعة عند التكرار في قول دعبل :

أحياء عمران في خصب وفي سعة وفي حياء وخير غير ممنوع
وضيف عمرو وعمرو يسعدان معا عمرو لبطنته والضيف للجوع

وقول الشاعر الآخر :

وإن طرة راقنك فانظر فرما أمر بهذاق العود والعود أخضر

ويكشف عن قيمة مصطلح الذوق في تناول كل منهما ، فالذوق يستريح في القول الأول لـ « ضيف عمرو وعمرو ، ولا يستريح ولا يحسن بالرضا إذا قيل : « وضيف عمرو وهو « والذوق يستريح أيضا لـ « أمر مذاق العود والعود أخضر » في القول الثاني ، ولا يستريح ولا يحسن بالرضا إذا قيل : أمر مذاق العود وهو أخضر .

إن الذوق هنا هو الذى يؤكد فاعلية السياق ، وتام الأداء ، فالسياق يقتضى هنا
عددة الإسم الظاهر ، ولا يقتضى إنابة صميره عنه ، وباء الشعر هنا قائم على هذا
الأساس .

فالذوق هنا لا يستقل بالتأثيرية وحدها ، وإنما يضيف إليها تحديد الإدراك ، وعمق
الفيهيم ، وفاعلية السياق ، وهندسة البناء ، ليتوفر للنص نصيب من الإيقاع ، وحلاوة
الجرس ، يساعد فى إبراز المعنى الكامن وتجليته .

فهل نستطيع بعد ذلك أن نقول : إن مصطلح الذوق عند عبد القاهر يحمل
دلالة أدبية وفى الوقت نفسه يحمل دلالة علمية ؟

لعل الإجابة على هذا السؤال تتضح من خلال مقارنة مفهوم الذوق عند
صاحب الدلائل والأسرار ، بمفهوم الذوق عند سابقه من النقاد .

فالذوق عند ابن سلاّم يفهم ويستنبط من خلال مفهوم العبارة ، لا من خلال
منطوقها ، فالعبارة التى تدلّ عليه ، وتكشف عنه غامضة مثل : « يعرف ذلك
العلماء عند المعايينة والاستماع له ، بلا حشفة ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه ، وإن
كثرة المدارس لتعدى على العلم به ، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به »^(١) .

ونحن نستنبط الذوق من الصفة التى لا ينتهى إليها ، والعلم الذى لا يوقف عليه ،
كما أن ثقافة الناقد التى تكشف عنها العبارة الأخيرة فى هذا النص ، تبين لنا أن
نؤكد أن الآلة التى يستعين بها الناقد على فهم الشعر هى الذوق الذى صقلته
المدارس ، وأنضجه المران .

ويلتفت أبو عمرو الجاحظ إلى هذا المعنى ، ويسميه الطبع ، وأصحاب البيان
تختلف ضبائعهم فى معالجة الفنون الأدبية ، فالطبع والاستعداد عليهما معول كبير فى
قيمة ما يتقنه المرء شاعراً كان أو كاتباً ، كما يكشف صاحب البيان والبيان عن
اختلاف الطبائع فى الحرف والصناعات^(٢) .

فإذا وقفنا عند الآمدى وحدنا مقياسه الضع ، والدربة ، وطول الملاسة ، وأن من
الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤدّيها الصفة ، وهناك ما تشهد به الطبيعة ، ولا
يعبر عنه اللسان ، وفحوى ذلك كله هو الذوق المدرب البصر .

وعلم الشعر عند القاضى الجرجاني يشترك فيه الطبع ، والرواية ، والدكاء ثم تكون
الدربة ملادة له ، وقوة لكل واحد من أسسه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو

(١) صفات محيل الشعراء : ٦ - ٧ .

(٢) أنظر : بيان والتبيين ج ١ - ط ٤ ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .

الحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان
وليس لنا أن نسأل الناقد العلة لكل شيء ، ما دامت تتوفر فيه الثقافة والمران
والبدرة والمهبة .

فالناقد عند الجرجاني ، هو الناقد عند الأمدي ، ومنطقة مالا يعلل ويتحكم فيه إلى
الطبع النقديّ مشتركة بينهما ، إلا أنها أوسع لدى الجرجاني مما هي عند الأمديّ ،
وسبب ذلك هو الفرق بين الموازنة والمقايسة .

وبقيت فكرة القبول والطلاوة ، والرونق والحلاوة ، عند الجرجاني تشير إلى تلك
الصفة الراسخة في نفس الناقد والأديب ، وهي الذوق .

ويبرز مصطلح « الفهم الثاقب » أو « الفهم الناقد » عند ابن طباطبا ، وهو
يلتقي مع خاصية الطبع ، وإن كان يتميز بالتحديد ، وبأنه أصبح خاصّة تلحق
ببقية الحواس ، لها خصائصها وسماتها الفنية .

كما أن ابن طباطبا يربط بين أثر الشعر الحسن الذي لا تحدّ كلفيته في ارتياح
النفس إليه ، وبين مواقع الطعوم المركبة ، الخفية التركيب ، اللذيذة المذاق ، والأرايح
الفائحة المختلفة الطيب والنسيم ، والنقوش الملوّنة التقاسيم والأصباغ ، والإيقاع المطرب
المختلف التأليف ، والملاصق اللذيذة الشهية الحسن ، فإذا وردت الأشعار الحسنة على
الفهم ، فإنه يلتذها ، ويقبلها ، ويرتشفها ارتشاف الصديان للماء البارد الزلال .

وهكذا يصبح الشعر في فكر ابن طباطبا ليس مجرد شيء يتذوق ، وإنما هو شيء
ذو مذاق معقد مركب ، غمض سرّ تركيبه ، ونبع فيه عنصر المتعة من خلال هذا
التركيب ، وبالرغم من هذا التطور الكبير في مصطلح الذوق ، فإن ابن طباطبا لم
يتجاوز به المنطقة النفسية ، منطقة الوجدان الذي يحسّ ، ويتأثر ، أما عند عبد
القاهر الذي استفاد بكل ما سبقه من غير شك ، فقد بقي للذوق خاصيته
الأدبية ، وخاصيته العلمية ، التي ينفذ بها إلى مجال العلاقات بين الكلمات ، في
ترابطها النحوي ، ودلالاتها العاطفية .

ولنتقل إلى لون آخر من ألوان المقارنة ، نريد به ماهية الذوق عند عبد القاهر
وضوحاً ، هو موقفه من أبيات كثيرة عزّة^(١) .

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

(١) بسبب هذان البيتان كثير عزّة ، وليزيد من الطيبة ، ويعتبه من كتب بن زهير : انظر هامش تحت من
الشعر والشعراء لابن قتيبة ، والخصائص لابن جني ح ١ ص ٢١٧ .

وسدّت عليّ حجب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
اخذنا بأطراف الأحاديث بيند وسالت بأعناق المطىّ الأباطح

ولنرجع إلى الوراء قليلا أو كثيرا ، لرى بعض الملامح التاريخية للذوق النقدى العرفى
من خلال هذه الأبيات ، قبل عبد القاهر .

١ — مثل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) بهذه الأبيات لضرب من الشعر ، حسن
لفظه ، وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى .

ويعلق عليها بقوله : هذه الألفاظ كما ترى ، أحسنُ شىء مخرج ومطالع ومقاطع ،
وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان ،
وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس ، لا ينتظر الغادى الرائح ، ابتدأنا فى الحديث ،
وسارت المطىّ فى الأبطح^(١) »

فابن قتيبة ينظر للأبيات من خلال ثنائية اللفظ والمعنى ، وانفصال كل منهما عن
الآخر ، نظر نظرة شكلية بحتة ، ولعل المدات المتكررة فى الأبيات هى التى راقت
لذوقه البسيط ، مثل : المهاري ، رحالنا ، ماسح ، رائح ، الأباطح ... وغيرها ، ولم
يعقد صلة ما بين نظم الأبيات ، وبين معناها الذى قصد إليه الشاعر فى مناسبتها ،
وإكتفى بأن يهتز اهتزازة تأثرية ، مخرج الكلمات ، ومطالعها ومقاطعها . « فلم
يحاول أن يجلبى لنا الصورة الرائعة فى الأبيات ، ولم يفتن إلى ما ينبغى أن يفتن إليه
الناقد من صلة الشعر بصاحبه ، وفهمه من حلال ميوله ومذهبه فى تعاطي هذا
الفن ، ولو أنه أختضع الأبيات إلى ما كان فاشيا فى البيئة الحجازية آنذاك ، لأدرك أن
شعراء الغزل لا يتحدثون بوجدانهم الدينى ، حتى حين يتحدثون عن المناسك ،
 وأنواع العبارات ، وإنما هم مضطرون إلى الإصاخة لهواتف نفوسهم ، وحاج ميؤمهم ،
 فالشاعر الغزل عمر بن أمى ربيعة ، وهو شيخ الغزلين فى تلك الفترة بنشد قوته :

ولولا أن تعنّفى قريش مقال الناصح الأدنى الشفيق
لقلت : إذا التقينا : قبلنى ولو كنا على ظهير الطريق^(٢) »

فابن قتيبة لم يتأمل هذه الأبيات جيدا ، ولم يتغذ إلى مسام الكلمات فى تركيبها
وتأليفها ، بعضها مع البعض الآخر ، وإلا لأدرك أنها نضرة نفسية تهلل بالفرح
والاستبشار .

٢ — فإذا ما وقفنا مع هذه الأبيات أمام ابن حنّى العالم اللعوى الفذ (ت ٣٩٢
هـ) فسوف نجد نظرة نقدية أخرى ، تشير إلى ذوق صقلته التحرية اللغوية والأدبية ،

(١) الشعر وإنشده : ٦٦ — ٦٧

(٢) مذاهب النقد ومقتضاها : دكتور عبد الرحمن عثمان طه ١٣٩٥ هـ ١٩٧٥ م . ص ٢٤٩

لم نبتين شيئاً من ملاحظه عند ابن قتيبة في نظره إلى مقطوعة كثير عزة هذه .
استمع إليه يقول : فقد ترى إلى علو هذا اللفظ ومائه ، وظهور أنثائه ولعائها ،
ومعناه مع هذا هو ما تحسه وتراه ، إنما هو : لما فرغنا من الحج ركبنا الطريق
راجعين ، وتحدثنا على ظهور الإبل ، ولهذا نظائر كثيرة ، شريفة الألفاظ رفيعتها ،
مشروقة المعاني خفيضتها .

ولقد سبق إلى التعلق بهذا الموضوع من لم ينعم النظر فيه ، وإنما ذلك لجفاء رابع
الناظر ، وخفاء غرض الناطق .

وذلك أن في قوله : « كل حاجة » ما يفيد منه أهل النسيب والرقعة ، وذهير الأهواء
والمقة مالا يفيد غيرهم ، ولا يشاركهم فيه من ليس منهم ، ألا ترى أن من حوائج
« مني » أشياء كثيرة ، غير ما الظاهر عليه ، والمعتاد فيه سواها ، لأن منها التلاقي ،
ومنها التشاكي ، ومنها التخلي ، أو طلب الخلوة بالحييب ، إلى غير ذلك مما هو تال
له ، ومعقود الكون به ، وكأنه صانع عن هذا الموضع الذي أتى به إليه ، وعقد غرضه
عليه ، بقوله في آخر البيت :

ومسح بالآركان من هو ماسح

أي إنما كانت حوائجنا التي قضيناها ، وآربنا التي فرغنا منها ، من هذا النحر
الذي هو مسح الأركان ، وما هو لا حق به ، وهو في القرية من الله مجراه ، أي لم
يتعد هذا القدر المذكور إلى ما يحتمله أول البيت من التعريض الحارى مجرى
التصريح .

وأما البيت الثاني فإن فيه :

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا :

وفي هذا ما أذكره ، لئلا ، فتعجب ممن عجب منه ، ووضع من معناه ، وذلك
أنه لو قال : أخذنا في أحاديثنا ، ونحو ذلك ، لكان فيه معنى يكبره أهل النسيب ،
وذلك أنهم قد شاع عنهم ، واتسع في محاوراتهم علو قدر الحديث بين الأليفين ،
والفكاهة بجمع شمل المتواصلين ، ألا ترى إلى قول الهذلي :

وإن حديثنا منك — لو تعلمينه جنى النحل في ألبان عوزٍ مطافل

وقال آخر :

وحديثنا كأنه يسمعه راعي بنين تنابعت جندبا
فأصاخ يجر أن يكون حياً ويقول من فيرج : حياً ربنا

وقال الآخر ، وهو العباس بن الأحنف :

وحديثي يا سعدُ عنها فزدتني جنونا فزدني من حديثك يا سعدُ

فإذا كان قدر الحديث عندهم مرسلًا هو هذا على ما ترى ، فكيف به إذا قيده بقوله . (بأطراف الأحاديث) وذلك أن في قوله : أطراف الأحاديث ، وحيًا خفيًا ، ورمزًا حلوا ، ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبون ، ويتفاوضه ذوو الصبابة المقيمون ، من التعريض ، والتلويح ، والإيماء دون التصريح ، وذلك أحلى وأدمث ، وأغزل وأنسب ، من أن يكون مشافهة وكشفا ، ومصارحة وجهرًا ، وإذا كان الأمر كذلك ، فمعنى هذين البيتين أعلى عندهم ، وأشدَّ تقدُّمًا في نفوسهم ، من لفظهما ، وإن عذب عرقه ، وأبقى له مستمعه .

وفي قوله : وسالت بأعناق المظي الأباض

من الفصاحة مالا خفاء به ، والأمر في هذا أسير ، وأعزَّض ، وأشهر ، فكأن العرب إنما تحلى ألفاظها ، وتدبجها ، وتزخرفها ، عناية بالمعاني التي وراءها ، وتوصلا بها إلى إدراك مطالبها ، وقد قال رسول الله ﷺ « إن من الشعر لحكما ، وإن من البيان لسحرا » فإذا كان رسول الله ﷺ يعتقد هذا في ألفاظ هؤلاء القوم ، التي جعلت مصائد وأشراكا للقلوب ، وسببا وسلما إلى تحصيل المطلوب ، عرف بذلك أن الألفاظ خدم للمعاني ، والمخدوم — لا شك — أشرف من الخادم .

والإخبار في التلطف بعذوبة الألفاظ إلى قضاء الحوائج أكثر من أن يُؤتى عليها ، ألا ترى إلى قول بعضهم ، وقد سأل آخر حاجة : فقال المسئول : إن عليَّ يمينا ألا أفعل هذا ، فقال له المسائل : إن كنت — أيديك الله — لم تخلف يمينا قط عليَّ أمر ، فرأيت غيره خيرا منه ، فكفرت عنها له ، وأمضيته ، فما أحب أن أحثك ، وإن كان ذلك قد كان منك ، فلا تجعلني أدون الرجلين عندك ، فقال له : سحرتني ، وقضى حاجته (١) .

فانظر كيف غاص ابن جنى عالم اللغة إلى أعماق الكلمات ، وكشف عن كثير من خصائص الألفاظ في ترتيبها وتضامنها وتآلفها ، لتدل دلالة رائعة على المضامين الرائعة أيضا ، وانظر كذلك إلى الذوق الحصيف في ابن جنى حينما ربط بين المعاني والألفاظ ، وجعل الثانية خدما للأولى ، وكيف كان الأخذ بأطراف الأحاديث دليل المودة والتماذج النفس بين رفقة السفر ، وكيف كان علو الإيل وهبوطها على رقعة الصحراء ، نشاطا للإيل ، ونشاطها لنفوس المسافرين ، اللواتي تنطلق إلى الأهل

(١) اختصص : ج ١ : ٢١٨ وما بعدها

بالأحباب ، في شوق عارم ، وينغف شديد ، حتى كأنها تحت الإبل حشا ، تستجيب الإبل لهذا الحث ، أو حتى كأنها تستجيب الإبل استجابة العشاق في البقاء ، فتستجيب الإبل للهفة العشق ، واستجابة العرام .

لقد ارتقى ذوق ابن جني حتى ناق ذوق سابقه ابن قتيبة ، على ما يتميز به هذا الأخير من طول الباع في اللغة والأدب .

٣ — ونرى هذا الذوق النابض عند ابن جني يتكس عند معاصره أي هلال العسكري الذي يذهب إلى أن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا ، وسلسا سهلا ، ومعناه وسطا ، دخل في جملة الجيد ، وجرى مع الرائع النادر ، كقول الشاعر :

ولما قضينا من ميني بكل حاجة

ويعلق على الأبيات بأن ليس تحتها كبير معنى ، وهي رائعة معجبة ، وإنما هي : ولما قضينا الحج ، ومسحنا الإركان ، وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ، ولم ينتظر بعضنا بعضا ، جعلنا نتحدث ، وتسير بنا الإبل في بطون الأودية^(١) .

إن أبا هلال لم يتجاوز ظاهر الكلمات إلى ما تثيره من دلالات نفسية عميقة ، يحس بها المسافرون رقة ، كما يحس بها هؤلاء الذين يفرغون من مناسك الحج ، ويشعرون بالسعادة والارتياح ، ثم يأخذون في ربط أمتعتهم ، وركوب مطاياهم ، يدفعونها بما في نفوسهم من شوق وأمل ، وهم يرتبطون بمطاياهم ارتباطا نفسيا ظاهرا يتحلى في استجابة الإبل لهوى نفوسهم في العودة إلى أحبابهم وذريعتهم .

كل هذه الطاقات من المعاني النفسية المعبرة ، يعبر عنها أبو هلال بأنها معاني وسط ، فما المعاني الراقية إذن ، ومن العجب أنه فتش الأبيات فلم يجد تحتها غير هذه المعاني المباشرة البسيطة التي يستدل عليها من واقع اللغة ، والتي لا يعجز القارئ المتوسط الثقافة من فهمها واستيعابها .

أما هذه المعاني العميقة التي تكمن تحت علاقات الألفاظ في تراكيب الأبيات فأبعد ما يكون عن ذوق أبي هلال .

وهو متأثر بابن قتيبة في نظره الثنائية للألفاظ والمعاني ، وشبهه بأبي هلال صاحبه أبو بكر الباقلاني الذي يضع هذه الأبيات في نطاق الشعر الحسن الذي يحلر لفظه . وتقل فوائده ، ويعلق عليها بأنها ألفاظ بديعة المطالع والمقاطع ، حلوة الحاني ، أو الحزري والمواقع ، قليلة المعاني والفوائد^(٢) .

(١) اسعنين ٥٥

(٢) إحصاء القرآن - تحقيق السدس - دار المعارف - مصر - ص ٢٢١ - ٢٢٢

٤ — فإذا ما انتهينا إلى نظر هذه الآيات من حلال ذوق عد القاهر رأينا جديدا من الذوق ، رأينا ذوقا دارسا مستوعبا عميق الدلالة والمفهوم ، رأينا ذوقا علميا يستقى من دقة العلم ، وشفافية الأدب ، رأينا ذوقا بصيرا بمرامى الجمل والتراكيب وعلاقة كل كلمة بصاحبها ، وتحليلا لعللة المكانية بين الكلمات .

يقول عبد القاهر في : تعليقه على هذه الآيات ، وتحليلها :

راجع فكرتك ، واشحذ بصيرتك ، وأحسن التأمل ، ودع عنك التجويز في الرأي ، ثم انظر : هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها ، وأصاب غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل مع البيان ، حتى وصل المعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم وقوع العبارة في الأذن ، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد .

وذلك أن أول ما يتلصقك من محاسن هذا الشعر : أنه قال : وما قضينا من مئى كل حاجة ، فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها وسنتها ، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريقة العموم .

ثم نبه بقوله : ومسح بالركان من هو مسح : على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر .

ثم قال : أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا : فوصل بذكر مسح الركبان ، ما يليه من زم الركاب ، وركوب الركبان ، ثم دلل بلفظة « الأطراف » على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر ، من التصرف في فنون القول ، وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويع والرمز والإيماء ، وأنبا بذلك عن ضيق النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الغتاط ، كما توجه ألفة الأصحاب ، وأتت الأحياء ، وكما يلي بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الإياب ، وتسم روائح الأختة والأوطان ، واستأج التبانى والتحايا من الخلال والإخوان ، ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة ، طبقت فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتبیه .

فصرح أولا بما أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث ، من أنه تازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفي حال التوجه إلى المنازل ، وأخير بعد سرعة السير ، وروطاة الظهير ، إذا جعل سلاسة سيرها بهم كأنه تسيل به الأباطح ، وكان في ذلك ما

يؤكد ما قلناه ، لأن الظهور إنما كانت وطيفة ، وكان بهيها سهلا سريعا زاد ذلك في نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا .

ثم قال : « بأعناق المطى » ولم يقل « بالمطى » لأن السرعة والبعد يظهران غالبا في أعناقها ، وبين أمرها من هوائها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها في الحركة ، وتتبعها في الثقل والخفة ، ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفاعيل خاصة لها في العنق والرأس ، ويدل عليها بشمائل مخصوصة في المقادير ، فانظر الآن ، هل بقيت حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها ، حتى أن فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ، ولو ذكرت على الانفراد ، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسج ، وتأليفه وترصيفه ، وحتى تكون في ذلك كاجوهرية التي هي — وإن ازدادت حسنا بمصاحبة أخواتها ، واكتسبت رونقا بمصاحبة أترابها — فإنها إذا جليت للعين فردة ، وتركت في الخيط فذة ، لم تعدم الفضيلة الذاتية ، والبهجة التي في ذاتها مطوية ، والشذرة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها في القلادة ، واكتنافها لها في عنق الغادة ، وصلتها بریق حمرتها ، والتهاب جوهرها ، بأنوار تلك الدرر التي تجاورها ، ولألاء اللآلئ التي تناظرها ، تزدان جمالا في العين ، ولطف موقع من حقيقة الزين ، ثم هي إن حرمت صحبة تلك العقائل ، وفرق الدهر الخيون بينها وبين هاتيك النفائس ، لم تعر من بهجتها الأصلية ، ولم تذهب عنها فضيلة الذهبية . ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ ، وإن كان لا يعد أن يتخيله من لا ينعم النظر ، ولا يتم التدبر ، بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكمية والتشبيهية بعضا ، وازدياد الحسن منها بأن يذامع شكل منها شكلا ، وأن يصل الذكر بين متدانيات في ولادة العقول إياها ، ومنجاورات في تنزيل الأفهام إياها^(١) .

لقد استطاع ذوق عبد القاهر أن ينفذ إلى أعماق الخصائص الفنية أسلوب الأبيات ، وأن يكشف عن مضمونها المرتب في ذهن ناثلها ، وأن يدل على هذا المضمون من خلال تنسيق الألفاظ ، وترباطها ، واتساقها ، بحيث تدل على المعنى بمجرد أن تتأغم في طلبة الأذن ، وغيث يقع المعنى في ذهن السامع أو القارئ موقعه الرائع الجميل مجرد أن يقرأ من قراءة الكلمات .

(١) بأسرار السلاعة : ١٦ وما بعدها :

هذا التساوق الدقيق بين الألفاظ والمعاني ، وقسماته المنبئة ، لا يتبأ إطلاقاً
لأسلوب إلا من خلال النظم ، كما أنه لا يتبأ لذوق ما أن يدرك هذه الأسرار
التركيبية إلا إذا كان على حظ وافر من الطبع الصافي الرقيق ، والدراسة الممعة في
المعكر ، والإحساس بعلاقات الكلمات بعضها البعض الآخر ، بحيث يخطر المعنى
صافياً رائعاً في نهاية التركيب ، ويتسرب في أنسياب جميل إلى مجال النفس ، فيعيشها
بكثير من اللذة والإمتاع .

إن انقاريء لنقد عبد القاهر التحليل لهذه الآيات ، يستطيع أن يقف على معالم
الرحلة هؤلاء الرفقة في قضاء مناسكهم ، وأنهم كانوا جده مشغولين بمسئولية
الفرصة ، وحين انتهوا من آخر مناسكها وهو طواف الدواع غمرهم إحساس حارف
بالفرحة والاستبشار ، لأنهم أدوا حق الله عليهم ، وحمدوا الله وشكروه على أن
يمنحهم التوفيق في قضاء هذا العمل الكبير .

ثم تحرروا من مقتضيات ألحج ومناسكه ، وأرادوا أن ينعموا بحرية القول والأخذ
بأطراف الأحاديث ، فأسرعوا خفقا إلى رواحلهم ، يتبشرون بها وجه الطريق ، ليمودوا
إلى أوطانهم .

تمس ذلك كله ، وأكثر من ذلك كله من حلال ما يسطه عبد القاهر بسطاً
تحليلياً مبدعاً لآيات هذا الشاعر العربي ، بطريقة محبة إلى النفس ، تثير فيها أبلغ
المشاعر الدينية والعاطفية والإنسانية ، وأنت لا تكاد تجد مثل هذه الطريقة الموحية
المصورة عند ناقد من نقاد العرب قبل عالم جرجان .

زل أبر الوليد بن رشد : « إنما صار هذا شعراً من قبل أنه استعس
قوله : أخذنا بأطراف الأحاديث يتنا ، وسالت بأعتاق المطي الأباطح بدل قوله :
تحدثنا مشينا^(١) » نعم : إن ابن رشد على حق في أن هذا القول قد دخل في محال
الشاعرية لما به من معان مصورة .

ومن تحليل عبد القاهر السابق للآيات نستطيع أن ندرك معنى المعنى لديه ،
كما يقول أستاذنا الدكتور زكي العشماوي ، إذ ليس المعنى لديه هو المحصول الفكري
أو العقلي للآيات ، أو هو الحكمة والمثل والفكرة الفلسفية أو الأخلاقية ، وإنما المعنى
عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام ببعضه ببعض ، هو الفكر والإحساس
والصورة والصوت ، وهو كل ما ينشأ عن النظم والصيغة من خصائص ومزايا .

(١) تلخيص كتاب تفسير طائس في الشعر : في كتاب في الشعر : تخليق عبد الرحمن طوي : ص ٥٢

وواضح من منهج عبد القاهر في تحليل الآيات أن مراد هذه الخصائص ، حتى ولو كانت حالات شعورية أو نفسية إلى مدى ما استطاعه الأثر الفني من الارتفاع .
تختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تعث هذا الإحساس أو ذاك ، ومن رأينا في إبراز المعنى لا يذهب بعيدا ، وإنما يستخلص كل قضاياها وأحكامها من العلاقات التي أمامه ، فيقف عند كل جملة ، ليحدد ما تنقسم به من خصائص ، وما تنبص به نبعها لهذه الخصائص من مشاعر وعواطف ، أو مواقف نفسية ، ولا تدمع النظرة الجزئية عن النظرة الكلية للآيات ، فالكمل عنده يفسر الجزء ، والجزء عند خدمة الكل ، تفسيره للاستعارة في « وسالت بأعناق المطى الأناسح » مرتبط بالموقف العام الذي صدرت عنه الآيات ، فما كان للإبل أن يكون سيرها السهل السريع لولا ما كان يغمر الركبان من شعور المعادة والفرح ، بعد أن أدوا الفريضة ، وحينئذ حسرت الإياب ، وما كان لهم أن يتجاذبوا أطراف الأحاديث في نشوة وبطولة ، لولا انتباههم من أداء الفريضة ، وما انتباههم من أداء الفريضة إلا إبداننا باللهودة إلى الأهل والأوطان والخلان .

وهكذا نحس أن كل جزء في الكلام مكمل للجزء الآخر ، ومفسر له ، من هنا لم تخفى النظرة الخشبية من الإدراك الشامل للآيات ، ومن هنا نرى أن عبد القاهر لم يفصل بين الكلّي والجزئي ، أو بين الجوهر والعرض ، أو بين الشكل والمضمون ، كما فعل سابكه ، وحققت فكرة التوحيد بين عناصر اللغة لمنهج عبد القاهر في دراسته للشعر قاطبة كبيرة ، وخلصته من كثير من الأخطاء التي وقع فيها غيره^(١) .
وعنق الدشور منسطفى ناصف على تحليل النقاد العرب ، هذه الآيات تعليقا متضمنا للقيمة الدالة للاستعارة ، بأن هذه الآيات تناولها كثيرون من بينهم في التراث العربي القديم ابن جني في الخصائص ، وعبد القاهر في أسرار البلاغة ، ومن بينهم في النقد العربي الحديث أستاذنا عباس العقاد في كتابه « مراجعات في الآداب والفنون » .

والعريف أن الموقف القديم هو الموقف الحديث ، كل الفرق في استعمال المصطلحات ، لقد ذهب كل من ابن جني وعبد القاهر إلى أن هذا الشعر ينطوي على معنى يؤه به . ثم جاء المحدثون ، فقالوا : إن لدينا شيئا هو الصور الخيالية ، إذ إن المعنى جاذبية حسية حركية ، والشاعر يصور الحركة ، وتصوير الحركة في الشعر أمر وحث له مدرسة العقاد ، وقد احتفل به المرحوم المازني على الخصوص في مقالات

(١) صفا الفد الأدبي بين القديم والحديث . ٣٢٨ - ٣٢٩

معروفة في حصاد المهيم ، ثم استوقف الأسناذ العقاد أيضا عند الدلالات الضمنية دون أن يخرج على الحدود القديمة ، وأصبحنا في حاجة إلى مزيد من الشعور بالحاجة إلى هذا المهيم . الصورة ، أو الصورة الدخيلة تؤول في النهاية إلى مثل هذا الشرح : أعناق الإبل تنساب ، وتشبه حركتها حركة الموج صعودا وهبوطا . فمن الجائز أن تكون الاستعارة في البيت الأخير ذات دلالة أسطورية غائرة بحيث تعني توزع النفس ، وخروج العواطف عند حدود اضطراب النظام التام ، مسيل الماء الذي استخدم في التعبير عن العودة ، وهي من التصورات الأساسية الثرية في العقل البشري ، يصحبه قدر من الإحساس الكامن بالتوتر ، هناك رنة حزن وألم وضعف غامض تشيع في الآيات (١) .

ولا شك أن هذا الفهم الاستعاري العميق للآيات يشكل نظرة النقد الحديث في استبطان النص ، والذهاب حوله كل مذنب ، وتناوله تناولا شاملا يضم جميع أطرافه ونواحيه ، ولكنه لا يلغى نظرة النقد القديم إلى الآيات جملة ، بل يضيف إليها .

ويذهب الدكتور العشماوي إلى أنه على الرغم من اعترازا هذا الأساس الهام الذي وضعه عبد القاهر لنقد الشعر ، وفهم الأدب ، والذي ألقت فيه فلسفة الفن بفلسفة اللغة ، ما نزال نشعر بأن دراسته لوحدة اللغة لم تكن دراسة كاملة تماما ، فقد هوت من بين يديه بعض المسائل الهامة ، وعلى الأخص مسألة الصوت والوزن والإيقاع ، فقد صرف عبد القاهر كل دونه للدفاع عن قضية المعنى ، وفكرة النظم والصياغة ، وأذهله طغيان تيار اللفظية على التفكير النقدي من قبله ، فشغله حماسه لايقاف هذا التيار الجارف عن رؤية بعض ما يتعلق بخصائص اللفظ الصوتية والموسيقية ، وأثر الخصائص فيما يحققه الشعر من قيمة ومن أثر .

حقا إن عبد القاهر لم ينس أن الصوت والنغم والموسيقى جزء لا يتجزأ من المعنى ، فقد أبان عن هذه الحقيقة في التفصيل التي حدّد بها مفهوم الفصاحة والبلاغة (٢) .

ومبما يكن من شيء فإن إدراك عبد القاهر لكلية الحمئة وجزئياتها ، وما تشتمل عليه من فكر وشعور وصور وأنغام لم يكن يستقيم له على هذا المستوى الرائع إلا إذا

(١) نظرية اسمى في النقد العربي : دار القلم : ٩٦

(٢) فصاحة النقد الأدنى بين القديم والحديث : ٣٣٨ - ٣٢٩

كان وراءه ذوق حصيف مقتدر على أن يستشف ما وراء العلاقات بين الالفاظ وفكرة العلاقات نفسها تستطيع الأذن من خلال تنابع الكلمات في التعابير أد تحس بالأصوات والأنغام عن طريقها .

إن فلسفة العلاقات عند عبد القاهر شاملة لكل ما ينبض به التركيب مر نبضات عقلية ، ونبضات شعورية ، بحيث تصبح الجملة أو الجمل مستودعا لكل هذه الأسرار التي لا يكشف عنها إلا ذوق علمي أدبي ، فإذا ما وجدت في التعبير كلمة قلقة في مكانها ، أو مستكرهة في السمع ، أو شاذة في أصل الوضع اللغوي . فإنها تبدو غريبة في موضعها ، لا تحس جاراتها بالآلفة والانسجام معها ، ومن هنا يضطرب النغم بمقدار قلق بعض الكلمات واستكراهها وشذوذها ، ولن يبين ذلك كله إلا في إطار من فلسفة العلاقات التي توظف كلمات الجملة أو العبارة توظيفاً ذهنيا وشعوريا ، ولا بد أن يكون الذوق وراء هذه الفلسفة .

يقول الدكتور زكي العشماوي : ليس هناك من يجادل في أن الكلمة المفردة إنما تكتسب موسيقاها من جاراتها ومن السياق الذي ترد فيه ، وأن الكلمة هنا شأنها شأن الجملة الموسيقية ، التي لا تكتسب صفاتها الإيقاعية والنغمية إلا من النغمات المجاورة لها ، وهذا ما يؤكد النقد الحديث ، ويدافع عنه ، وهي حقيقة لا يمارى فيها أحد .

ثم يؤكد هذا القول بما ذهب إليه « ت . س . اليوت » في كتابه : Selected Prose من أن الكلمات القبيحة هي الكلمات التي لا تجد مكانها الملائم لها يبر آخراتها ، وقد توصف بعض الكلمات بالقبح لعدم استوائها وحدائث العهد بها ، أو لشيخوختها بنوات زمانها ، أو لأنها دحيلة مستوردة .

و « إليوت » يعتقد أن أى كلمة قد استقرت في لغتها لا يمكن أن توصف بالقبح أو الجمال ، إن موسيقى أى كلمة في حال تداخلها مع غيرها إنما تنشأ عن علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة ، والكلمات اللاحقة بها ، وساء الكلمات الواردة في السياق كله .

بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق الذي وردت فيه ومعانيها الأخرى التي اكتسبتها من استعمالاتها المتعددة ، وما تثيره من ارتباطات

كثيرة أو قليلة^(١)»

هذا ما يقوله الناقد الحديث بالقياس إلى موسيقى الكلمة ، فليس هناك كلمة توصف بأنها حسنة في موسيقاها إلا إذا أصابت مكانها اللائق بها من السياق ، كما أنها لا تستمد قدرتها الموسيقية من ذاتها ، وإنما من جملة اعتبارات أخرى ، بعضها يتصل بالسياق نفسه ، وما يضيفه على الكلمة من موسيقى ، وبعضها متصل بتاريخ الكلمة وارتباطاتها ، وما هو مخزون فيها من طاقات أنتجت التجربة الإنسانية ، وبشها في اللفظة ، فزادت بمعناها خصبا وحياة^(٢) .

والآن : قد يتساءل قارئ يقظ : من أين يدخل الذوق ؟ والذوق لا يكون إلا حيث نسلّم للكاتب بحرية في اختيار طرق العبارة عما يريد ، وعبد القاهر نفسه لا يرى هناك اختيارا ما ، وعنده أن المعنى لابدّ متحكم في اللفظ .

يذهب الدكتور محمد مندور بأن الجواب على هذا الاعتراض خليف بأن يزيد النظرية ونسوحا ، وصاحبها ينكر أن تكون للفظ مزية ، وإذن فهو لا يخكم الذوق في الموازنة بين ألفاظ ممكنة ، وإنما المزية في المعنى ، وفي المعنى تكون المفاضلة ، وفي المعنى يكون الاختيار ، والأمر ليس نظما لألفاظ ، بل نظما لمعان ، فمنج نحكم الذوق في اجتماع بعض المعاني إلى بعض .

ويحتال عبد القاهر ، ليخضع اللفظ أيضا للذوق ، فتأتى عبارته عن المعنى مضمنة للمعنى الملفوظ ، أى المعنى المعبر عنه ، وفي هذا إفراط في الدقة يكاد يمسّ المغالطة ، ويقبل الدكتور مندور من عبد القاهر هذا الاحتيال من خلال المنصور التاريخي الذي يذكر بطغيان اللفظية في ذلك الحين ، ومحاربة عبد القاهر لها بكل قواه^(٣) .

ونحن نرى أن تبعية اللفظ للمعنى عند عبد القاهر لا تعضّ من شأنه ، ولا تجعل القيمة كلها للمعنى ، فذوق عبد القاهر يرفض ذلك تماما ، إن اللفظ تبين قيمته في وضعه الوضع الذي يليق به من الجملة ، لتتألف الألفاظ المختارة المتساوقة على إبراز المعنى الكامن في الذهن ، وكما تألفت الألفاظ ، وكان الربط بينها محكما كال هذا

(١) انساب : ٣٣٢

(٢) انساب : ٣٣٢ - ٣٣٣

(٣) في ميزان الجديد : دار هبة مصر نصح والنشر ، القاهرة : ١٩٨

التنسيق في الشكل من أقوى الدواعي لإبراز التنسيق في المضمون ، فاللفظ والمعنى لا غنى لأحدهما عن الآخر ، هما وجهان لعملة واحدة ، أو هما طرفا المقص لا يقطع إلا بكليهما .

« فبعد القاهرة ابتداءً بنظرية فلسفية في اللغة ، ثم انتهى إلى الذوق الشخصي الذي هو مرجعنا الأخير في دراسة الأدب ، وإنك لتقرأ كل ما كتبه عن الإسناد ، وعن التقديم والتأخير ، وعن الفصل والوصل ، وتمعن في أمثله ، فتجد إحساسه الأدبي سابقا دائما لعقله ومعرفته ، بحيث يَحْتَلِّإِلينا أن هذا الرجل إنما صدر في آرائه عن خبرة طويلة بنصوص الأدب العربي ، وقد وهبه الله حسا صادقا أعمله في تلك النصوص ، ثم أطلال التفكير في إحساساته ، فإذا به يتهدى إلى تلك الحقائق التي — وإن يكن في تفكير اليونان القدماء ما يماشيها ، كما أن في علم اللسان الحديث ما يريدها ويوضحها — فالفضل الأكبر في الوقوع عليها لمواهب عبد القاهر الفطرية .

وما نظرية عبد القاهر في رمزية اللغة ، وردّ المعاني إلى النظم ، وما منهجه في نقد النصوص نقدا موضوعيا إلا مراحل تنتهي به إلى الذوق الذي يدرك الدقائق ويحسن بما تحيط به المعرفة ، ولا تؤديه الصفة^(١) .

من هنا تطور النقد العربي العملي ، فلم يعد جملا قصيرة ، وأحكاما مبتسرة ، ولكنه أصبح جولة يجولها الناقد في الآفاق التي هام فيها الشاعر ، ثم يعود ، ليقص على الناس ما رأى ، وليكون المترجم بين الشاعر وبينهم ، كما يقول : « أناتول فرانس^(٢) »

ومن هنا أيضا نقرر أن عبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية في النقد الأدبي ، يستحق بها أن يشغل حيزا كبيرا في تاريخ هذه الدراسات ، ورجاها المحققين ، وأن هذه النظرية ذات طابع نفسي وذوق واضح ، وأنها بهذا الطابع تمت بصلة وثيقة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصيلة في الفن ، وينوحي تأثيره في النفوس .

وأنها تصلح أن تكون أساسا لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع وأدق ، تسير في المنهج التحليلي والذوق الذي ابتدأه عبد القاهر ، وتنهض بما لم يفتن إليه من نواحي

(١) السابق : ٢٠١ — ٢٠٢

(٢) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : ١٢٠

النظرية الأدبية ، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التي تثيرها فنون البيان ، منتفعة في ذلك بتناح الدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التي تمت إلى الأدب والفن بصلات وثيقة^(١) .

فلعل قارئى يمعن معنى في ظاهرة الذوق الأدبى ، كيف كان عند ابن سلام ، وكيف انتهى به الحال عند عبد القاهر ، وفي هذه المرحلة التطورية في النقد العربى اكتسب صفات جديدة ، وخصائص جديدة ، لعامل الزمان والمكان ، اللذين يضيفان إلى الفكر الإنسانى أثر ما يجتد في العصور المتتابعة .

ولعل قارئى يمعن معنى أيضا في استمرارية الذوق الأدبى ، الذى يتوقف عليه الفن جملة عند جميع الشعوب والأمم ، في التاريخ القديم والحديث ، مع اعتبار أن هذا الذوق يحمل طابع كل عصر ، وما جد فيه من علوم وفنون وثقافة ، وكل بيئة ، وما تتميز به في مجاها من المواهب والملكات الإنسانية .

وتقتضينا طبيعة البحث أن نقف وقفة تاريخية أمام الذوق فيما بعد عبد القاهر ، لنرى الآثار والخصائص التى أضيفت إليه ، بفعل التيارات المختلفة ، والثقافات المتعددة ، لننظر من كتب للدور الذى أداه ذوق عبد القاهر بين الأدوار النقدية المتتابعة .

٥ — الذوق عند العقاد

ولننظر مع هذه الانتقال الواسعة من القديم العربى ، إلى الحديث العربى ، لتبين ملامح الذوق عند ناقد من أعظم نقاد العربية ، الذين ثقفوا بثقافة الانجليزية ، وهضموا ألوانا متعددة من الثقافات ، واستطاعوا أن يكونوا بحق معلما من معالم الفكر العربى المعاصر ، فبالرغم من أن العقاد قد أفاد إفادة حليلة من الفكر الأوربى ، فقد كان ناقدنا متميزا لموهبته وحساسية طبعه ، ونفاذ بصيرته ، وأطلاعه الخائل في مختلف العلوم والفنون ، مما يذكرنا بأبى عمرو الجاحظ إمام العربية ، مع اختلاف منهج كل من العاملين في البحث والدرس والتأليف .

وقبل أن نقف أمام نصوص العقاد في الذوق ، ماهيته ، والغرض منه ، والتدليل عليه نؤكد في هذا انصدد أنه يمثل الثقافة الانجليزية ، والفكر الانجليزى خير تمثيل :

(١) السابق : ١٣٧ — ١٣٨

يقول حول هذا المعنى :

« وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوق كثر ولبد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى ، وهى على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الألمان والطلليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين .

ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطئ إذا قلت : إن « هازليت » هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد ، لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والأشهاد .

وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهوروا أوائل القرن العشرين يعجبون « بهازلت » ويشيدون بذكرو ، ويقرأونه ويعيدون قراءته ، يوم كان « هازلت » سهلاً في وطنه ، مكروها من عامة قومه ، لأنه كان يدعو في الأدب والفن والسياسة والوطنية إلى غير ما يدعون إليه ، فكان الأدباء المصريون مبتدئين في الإعجاب به ، لا مقلدين ، ولا مسوقين ، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عند ما يقارون الآداب الأجنبية أنهم قرأوا أديهم قبل ذلك ، وفي أثناء ذلك ، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغتمضين ، أو خلوا من أى والتمييز .

والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الانجليزى ، ولكنها مستفيدة منه ، مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الأنجليز كما نقدته هى ، لا كما يقدره أبناء بلده ، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة

إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ، ويشل التمييز ، ويبطل حقلك في إدراك الخطأ والصواب ، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك ، ثم تتركك لنفسك ، تهتدى بها وحدها كما تريد ، ولأن تخطئ على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه .

ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الانجليزى الأمريكى بين أواخر القرن الثامن عشر ، وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز ، أو هى المدرسة التى تتألق بين نجومها أسماء « كارليل » و « جون ستوارت ميل » - « شلى » و « موردرزوث » و « ميريون » .

ثم حلفتها مدرسة فريية منها تجمع بين الواقعية والخيالية ، وهي مدرسة « برونج » و « نيسون » و « إمرسون » و « لونغفلو » و « بو » و « ويتان » و « هاردي » وغيرهم ممن هم دونهم في الدرجة والشهرة .

وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوق وزملاء ، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والفناء ، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب ، لامن تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل .

وقد استطاعت هذه المدرسة المصرية أن تقاوم فكرتين كلتاهما خاطئة ناقصة ، وإن جاءت إحدهما من الماضي ، وجاءت الأخرى من أحدث الأطوار في الاجتماع .

والفكرة الأولى تلك التي يفهم أصحابها أن « الأدب القومي » هو الأدب الذي تذكر فيه الظواهر والمعالم القومية بالأسماء والتواريخ والحوادث ، وهكذا كان جبل شوقي وحافظ يفهم « القومية » التي تنبغي لشعراء المصريين .

فليس من الأدب القومي عندهم أن يصف الشاعر عواطفه الإنسانية ، أو يصف المحيط الأطلسي ، أو نهر دجلة ، أو مناظر لندن وباريس ، لأن هذه الأشياء لا تحمل اسم النيل والهرم ومصر وأخبار الصحف المحلية والحوادث الداخلية ، وهي فكرة خاطئة ناقصة تنفيها أمثلة العظماء من الشعراء في كل زمن وكل أمة .

فتفسير مفخرة قومية عند الانجليز ، ولكنه ألف من الروايات عن الرومان واليونان والظليان في القرون الأولى والقرون الوسطى أكثر من تأليفه في تاريخ قومه .

« وهاردي » كتب عن أبناء إقليمه في رواياته ، ولكنك إذا قرأت شعره وجدت فيه ما يهيم المصري والهندي واليوناني كما يهيم الانجليزي ، وقس على ذلك شعراءنا الأقدمين ، وجلّة الشعراء المحدثين .

فما كان المطلوب من « القومية » أن يسجل الشاعر أسماء البلاد ومعانيب وعنواناتها وإنما المطلوب أن يكون إنساناً يشعر بقومه وبالناس وبالدنيا وبالأرض والسماء وتأقي الطبيعة من وصفه السماء ، كما تأقي من وصفه طنطا والميا والأقصر وأسوان .

وأما الفكرة الثانية التي قاومتها مدرسة الشعراء المصريين في الجيل الحديث ، فهي الفكرة الاشتراكية المعيقة التي تحرم عن الأدب أن يكتب جرفاً لا يتبى إلى نفسه .

خبز» أو إلى تسجيل حرب الطبقات ، ونظم الاجتماع .

ولو جرت الحياة الإنسانية على هذا المنوال منذ بدايتها لاستحق أرسطو الموت ، لأنه كان يراقب السمك والحشرات ، ويقيد حركاتها وعاداتها ، وينى بذلك دعائم علم الحياة ، بل لاستحق الموت كل عالم وفيلسوف ، أو شاعر شغل نفسه بالملاحظات والتجارب التي لا تؤكل صاحبها خبزا ، ولا تدخل في عالم الاقتصاد .

فمدرسة الشعر المصري بعد شوق تعنى بالإنسان ، ولا تفهم « القومية » في الشعر إلا على أنها إنسانية مصبوعة بصبغة وطن من الأوطان ، وهي تلقى بالها كله إلى شعور الإنسان في جميع الطبقات ، ولا تحصر شعورها في طائفي الخبز وعبيد الاقتصاد ، وهي على هذا مدرسة الطبيعة والإنسانية ، ولا يتأتى أن نكون بمعزل عن القومية بحال ، لأن القومية سجية كل إنسان مطبوع ، ولو عنى بالقطب الشمالى ، أو قطب السماء^(١) .

وإنما سقنا هذا النص النقدي المتكامل للعقاد لا لنناقش فكرته التي يبنى عليها ، لأن مناقشة ما فيه من أفكار نقدية يخرج بنا عن هدف بحثنا هذا ، وإنما سقناه لتبين من خلاله كيف هضمت مدرسة الشعر المصري بعد شوق هذا اللون من الثقافة الأوربية بعامه ، والانجليزية بخاصة ، حتى إنها سميت بالمدرسة الأدبية الإنجليزية ، وفي مصر أيضا سوف نقف على معالم الثقافة الفرنسية والفكر الفرنسي من خلال ما يسمى بالمدرسة الأدبية الفرنسية ، لنخرج بمحصول واف عن أثر الفكر الغربى في مصر ، وبالتالي لنرى صلة النقد الأوربى بالنقد العربى .

فإذا وقفنا عند الذوق الأدبى أو النقد الأدبى من خلال المدرسة الإنجليزية التي يتزعمها ١- ناد وشكرى وامزنى ، والمدرسة الفرنسية التي يتزعمها الدكتور طه حسين ، وهيكال ومطران فمعنى ذلك أننا نقف عند أصول النقد العربى ممتزجة بالفكر الأوربى والنقد الأوربى ، ولا شك أن هذا الصنيع سيعطينا الفرصة كاملة ، لتبين الخصائص والسمات النقدية العربية ، وكيف استطاعت أن تحيا لأصالتها العظيمة في خضم من تيارات الثقافات الوافدة ، بل كيف استطاعت أن تقوى ويشد ساعدها في صراعها مع الأفكار الأجنبية ، والنقد الأجنبى ، وكيف استطاعت أخيرا أن تصل إلى كثير من المقاييس النقدية الإنسانية التي لا يرفضها ذوق فنى في أمة من الأمم .

(١) شعراء مصر ويثاقب في الحيل الماضى : ١٩٢ وما بعدها . وانظر : في الأدب الحديث للأستاذ عمر الدسوقي : ج ٢ ط ٢ : دار الفكر العربى : ص ٢١٣ وما بعدها .

وأخيرا ماذا قال العقاد في الذوق ؟

الذوق ذوقان عند العقاد ، فأما الشائع منهما فهو الذوق الذى يتملى الجمال ، ويستحسنه حين يراه معروضا عليه ، وأما النادر منهما فهو الذوق الذى يبدع الجمال ، ويضيفه على الأشياء ، ولا يكون قصاره أن يتملاه حيث ينقاه ، أو يساق إليه .

فالذين يحبون محاسن الطبيعة كثيرون يحسبون بعشرات الألوف ، ولقد يدرك محاسن التحف ، وجمال الرياش والثياب وقيم الجواهر والأعلاق كثيرون يحسبون بعشرات الألوف أيضا ، بل إنهم ليتعلمون هذا « الذوق » بأخيرة والتدريب إن فاتهم الطبع والوراثة ، ومن الباعة والخدم في الفنادق من يحسبون اختيار الأثاث ، وتصنيف الآنية على مثال يسعى إليه من يقتنون الجواهر والآنية ، ليتعلموه ، وقيسوا عليه .

ولكن هذا هو الذوق الشائع ، وليس هذا هو الذوق الخالق الخيى الذى يضيف من عنده شيئا إلى شعور الناس بما يراه ويصفه ويحكمه .

إنما صاحب الذوق الخالق الخيى هو الذى ينقل إليك إحساسه بالشئ القديم الموجود بين جميع الناس ، فإذا بك كأنما تحسه أول مرة ، لما أودعه فيه من شعور ، وما أضفناه عليه من طرفة .

فإذا وصف البحر ، أو السماء ، أو الصحراء ، أو الروضة ، فكأنما هو يجعلها بحره وسماه وصحراء وروضته لفرط ما مزج بينها وبين مزاجه وشعوره ، وتسرى إلى القارئ هذه الجدة ، فيرى هذه المناظر بعين غير التى كان يرى بها مألوفاته .

ومن ذاك المعين الفياض تبع وصف الأقدمين للطبيعة ومحاسنها ، فتمثلوها — لفرط شعورهم بها — عرائس وحوارا وأطيافا وأرواحا ، وبعثوها جنة وشياطين وأغوالا ، لأنهم عاشوا فيها ، وعاشت فيهم ، فمزجوها بدمائهم ، ولم ينظروا إلى الطبيعة كأنهم ينظرون إلى « سجاداة » منسقة الخيوط ، مزينة الألوان ، مريجة لمن يمشى فوقها ، أو ينام عليها ، كما يستريح العديد الأكبر من رواد الرياضة في منازل الخلاء^(١) .

ونستطيع أن نقول : إن العقاد نظر إلى نوعين من الذوق : الذوق السالب الذى يحس بالجمال ، ويستحقه ، ويستريح إليه ، ويطرب له ويهش ، ولكنه ليس فى مقدوره أن يضيف إليه ، أو يمتزج به ، لبدع غيره . هو هنا بمثابة المتلقى الذى

(١) شعراء مصر ويصانهم في الجيل الماضى : ١٦٧ — ١٦٨

يتذوق كل ما يتلقاه ، ولكنه لا يستطيع أن يعطى من عدد نمطا من الجمال يذاق ويحب .

والذوق الإيجابي الذى يأخذ ويعطى ، ويتلقى ويضيف ، ويستحى ويبدع ، وهو ما سمّاه الذوق النادر ، ولعل ندرته إنما تجيء من قلته ، فقليل ما هم أولئك النقاد والأدباء الذين يتميزون بالذوق النادر أو الذوق الإيجابي فى جميع الأمم .

ويربط العقاد بين جمال الذوق وجمال الحق ، حين يشك كل الشك فى وجود ذوق فنى مطبوع على حب الجمال الصحيح يضحي بالحق فى سبيل الجمال ، لأن تعمد التضحية بالحق غش أثيم تنبو عنه طبيعة الذوق السليم .

والرجل الذى يعثر على المعنى الصحيح ، ثم يبهذه مختارا ، ليخلفه بعبارة تبرق فى النظر ، أو تطنّ فى السمع ، يزيّف على نفسه تزييفا لا ترضاه السليقة الجميلة ، ولا الذوق المستقيم ، فالقول بأن كاتباً يضحي بالعبارة المحكمة عند الضرورة ، من أجل العبارة الجميلة — وهو عالم بذلك — فيه تجوز يدل على سوء فهم للحق ، أو سوء فهم للجمال .

وقد يضحي الكاتب بالحق فى سبيل البهرج الكاذب ، لأنه لا يتذوق جمال الحق ، ولا بساطة الجمال ، أما التضحية العائدة بالحق فى سبيل الجمال فأمر لا يتفق ، ولا ندرى كيف يسيغه طبع قويم .

والبهرج يناقض الجمال ، وإن ظنّ أنه منه ، أو حُيِّل أنه إفراط فى الجمال ، وتزيّد منه إلى ما فوق المحمود ، وإن الإعجاب به دليل ضلال مشوّه عن الذوق المتجمل ، فهو شيء سطحي ، إذا لفتك فقد بلغ الغاية ، وأعطاك كل ما عنده ، ولم يبق لديه من سرّ غير ذلك السرّ الذى يقف عنده الحسّ ، ويجمد عنده الخيال ، وهو بصورة تلقى بكل ذخيرتها لأول نظرة تجتذبها من عين الناظر ، أو أول لفتة تسترعيها من أذن السامع ، فهو عقبة تستوقف الناظرين والسامعين ، وقيد يغلّ الحسّ والتفكير . أما الجمال فنقيض ذلك ، لأن ما يبدو منه لأول وهلة هو أقل ما فيه ، أو هو رائده الذى سعى أمامه ، ليدل على وصوله ، وهو لا يستوقف الحسّ ، ولا يعطل التفكير والخيال ، ولكنه يطلق النفس فى هواده ورفق ، ويسلس فى الطبع شعور السملحة والاسترسال .

وإذا أردت أن تعرف منتهى ما يبلغ إليه البهرج ، فلك أن تقول : أنه وهج فى النظر ، وفرة فى الأذن ، ولذع فى الحس ، وتبيج فى الشعور ، ومتى انتهى إلى ذلك

فقد افتضحت طبيعته المادية ، ووصل إلى حدّ المضايقة والإرهاق .

أما الجمال فلا يزيد في « المادية » كلما زاد في الحسن والظهور ، ولا يتأدى إلى إعنات الحواسّ بالغاً ما بلغ في السموّ والكمال ، ولكنه يتجه إلى النشوة الروحية ، والتعميم الذي لا يشوبه حسّ متزعج ، ولا جسد منهوك ، فأنت تقول : هذا بهرج يشغل على النظر إذا زاد عن حدّه ، ولا تقول : هذا جمال يشغل على حاسة من الحواس إذا أعجبك سموه وكماله ، لأنّ الجمال لا يعلو في الدرجة كلما ضعفت أعصاب الوظائف الحسية عن احتماله ، وإنما تقاس درجاته بما يوليه في النفس من نشوة وطاقّة وإرتياح . ويحذر العقاد من تمويه أولئك الذين يعتذرون من الكذب بالجمال ، فإنما الكاذب عاجز عن الصدق وعن الجمال في وقت واحد .

ولا يتوهم أحد أن الحق يناقض الجميل ، وأن الكاتب مطبوعاً على الصدق يطبق أن يزوره مرضاة لما يسمى بالذوق السليم ، فإنما يصنع ذلك أصحاب البهرج والتزييف ، وليسوا هم من سلامة الذوق على شيء كبير أو صغير .

والفرق بعيد كما رأينا بين البهرج والجمال ، لأنه فرق بين العقبة والطلاقة ، وبين ما يخاطب الوظائف الحسية ، وما يخاطب الملكات الروحية ، وبين ما يفرض فيملّ الخاطر ، ويثلم الحسّ ، وما يفرض ، فيزيدك نشاطاً إلى نشاط ، ومرحاً إلى مرح^(١) .

لقد ربط العقاد ربطاً نفسياً محكما بين الذوق والجمال والحق : ونستطيع أن نخرج من شرحه المستفيض للعلاقة بين الثلاثة بنتيجة محققة هي أن : الذوق جمال وحق ، وأن الجمال حق وذوق ، وأن الحق ذوق وجمال ، ويجمعها مجال واحد ، هو النفس أو الطبع الذي يتذوق كلّ ما هو جميل ، وكل ما هو حق وهو لا يكتفى بهذا الموقف النظري ، وإنما يشفعه بموقف تطبيقي للذوق الناقد ، حين يقترح على إخوان من الأدباء أن يتطارحوا أبياتاً يتفق لها جمال الأسلوب ، وجمال المعنى ، فذكر بعضهم هذا البيت :

وإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلّأت أن المتأني عنك واسع
وذكر آخر يتبن يناسبانه :

كأنّ فجاج الأرض وهي نسيحة على الهارب المطلوب كنفة حابل
يوتى إليه أن كلّ ثنية تيممها ترمى إليه بقاتل

(١) ساعات بين الكتب : ط ٤ مكتبة البعثة المصرية : ٤٣ - ٤٥

وذكر آخر بيتين آخرين :

أخاف على نفسي وأرجو مفارها وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يرني غايته قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المدهاب
وقابلوا بين هذه الآيات السائنة وخلوصها بالدهن إلى المعنى في ثوب من اللفظ
شفاف ، لا تستوقفك منه لفظة مزوقة ، ولا تعطلك لديه نكتة فارغة وبين أقوال
البديعين في مثل البيت المشهور :

وأمرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا ونضت على العتاب بالبرد
أو مثل هذا البيت :

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنشئ بياض الصبح يغري بي
أو مثل :

إذا ملك لم يكن ذا هبة فدعه ، فدولته ذاهبه
وتساءلوا : أي فرق بين هذه الآيات السابقة ، والآيات اللاحقة هو أظهر من
سائر الفروق ، وأدل على البعد بين طبيعة الصدق ، وطبيعة التزوي ، فلم يجدوا بينهما
فرقا أجمع لذلك من أن الأسلوب في الأولى يجوز بك إلى معناه بغير ما توقف ولا
انتباه ، وأن الأسلوب في الثانية يقف بك عند اللفظ المقصود ، فلا تجوزه إلى المعنى
إلا إذا أردت ذلك وتعمدته .

فالألفاظ في الأولى تخدم المعنى ، وترك إياه ، ولا ترك نفسها ، من أجل هذا
كانت جميلة ، وكان قائلها بليغا ، والألفاظ في الثانية تستوقفك لديها ، وتعجب
عنك المعنى ، ومن أجل هذا كانت مزورة ، وكان قائلها مبهرجا لا حظ له من البلاغة
والجمال^(١) .

وأخيرا يذهب العقاد إلى أن النفس المطبوعة على ذوق الجمال تفرح وتهلل
للمناظر الحميلة السوية ، وتنفر ، وتنقبض من المناظر الدميعة الشائنة ، ويصاحب
الفرح الإقبال ، والاستيثار والرغبة ، ويصاحب النفور الحزن والإنكار والتشاؤم
والكراهة ، وليس أقرب من المسافة بين النفور والطيرة إذا دق الحس ، وغلب عليه
الحذر ، وأصبح الانقباض عنده نذيرا يتيه ، ويقتضب عليه طريق أمه^(٢) . وعلى

(١) ارجع السابق : ٤٦

(٢) حجة ابن الرومي كما تترجم من معارضة أحبار على شعرو دار الكتاب العربي - بيروت : ص ١٣٠

الجملة فالذوق عند العقاد هو الذوق النشاع ، أو الذوق السادر ، أو عبارة أخرى ارتضيها : الذوق السلى ، والذوق الإيحائى ،

والذوق عند العقاد يرتبط ارتباطا وثيقا بالحق والجمال ، كما أن الحق والجمال يرتبطان ارتباطا وثيقا بالذوق .

وأخيرا نجد عنده أن الألفاظ فى خدمة المعانى ، تركب إياها ، ولا تركب نفسها ، من أجل هذا كانت جميلة ، وكان قائلها بليغا .

أما الألفاظ التى تستوقفك لديها ، وتحجب عنك المعنى ، فهى ألفاظ مزورة ، قائلها مبهرج ، لا حظ له من البلاغة والجمال .

ألست تنسم معى ربح عبد القاهر الجرجاني من خلال هذه السطور التى سطرها العفان فى ذوقه الروحاني المطبوع القادر على أن يكتشف العلاقات والروابط بين الألفاظ ، ليكتشف بها عالم المعانى ؟

« لقد نقل عبد القاهر النحو إلى جو يزخر بالحياة ، وجعل موضوعاته ميدانا يجول فيها ذهنه الرقاد ، وقلمه البليغ ، ويطلع الناس على ألوان من التعبير مرت بهم ، ولكنهم لم يتذوقوها ، ولم يقفوا على روعتها وجمالها ، حتى جاء هذا العالم الفذ ، فإذا التقديم والتأخير ، والتذكر والحذف ، والفصل والوصل ، مادته التى أعاد تشكيلها ، وأضفى عليها من روحه مالا نجده عند السابقين .

إن فهم عبد القاهر للنحو كان فهما عميقا واسعا ، إذ رسم ببحرته فى دلائل الإعجاز طريقا جديدا للبحث النحوى ، وهو ما ينبغى أن يأخذ به الدارسون إذا أرادوا أن يعيدوا إلى النحو رونقه وصفاء وحياته ، ومن ثم قال المرحوم إبراهيم مصطفى فى كتابه القوم « إحياء النحو » لئلا أن لمذهب عبد القاهر أن نجيا ، وأن يكون هو سبيل البحث اللغوى ، فإن من العقول ما أفاق لحظة من التشكير والتحرر ، وإن الحس اللغوى أخذ ينتعش ، ويتذوق الأساليب ، ويزنها بقدرتها على رسم المعانى والتأثير بها ، من بعد ما عاف الصناعات اللفظية ، وسئم رخاؤها »

من هنا اثمرت دراسة عبد القاهر للنحو ، وحلقت نظرية النظم التى تعد أهم نظرية فى النقد العربى القديم^(١) »

(١) عبد القاهر الجرجاني : بلاغته وقده : دكتور احمد مقلوب . الناشر وكالة المصنوعات بالكويت ص -

ونقول : إن هذه النظرية لا يزال لها صدىها القوي المؤثر في نقد الحديث عند العرب وغير العرب ، لما تشتمل عليه من فكرة الدلالات التي : نظر إليها النقاد اليوم بمنظار معاصر

« فالأديب حينما يكتب لا يفكر بالألفاظ ، ولا يطلبها ، وإنما يطلب المعنى ، وإذا ظفر به فاللفظ معه إزاء ناظره ، ومعنى ذلك أن الكلام معان ينشئها في نفسه ، وهي سابقة على التفكير في اللفظ ، لأنه لا يتصور « أن نعرف اللفظ موضوعا من غير أن نعرف معناه ، ولا أن نتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظا ترتيبيا ونظما ، وأنتك تتوخى الترتيب في المعاني ، وتعمل الفكر هناك ، فإذا تم لك ذلك أتبعها الألفاظ ، وقوت بها آثارها ، وأنتك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتاج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني ، وتابعة لها ، ولا حقة بها ، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق^(١) »

« إن المعنى هو الذي يفكر فيه الأديب ، أما الألفاظ فتبع له ، تأتي عند التفكير به ، وترتب بحسب ترتيبه في النفوس ، فالفكرة إذا وصلت إلى نهايتها صاحت بكلمتها ، وقد قال « نوديه » « Nodier » في هذا المعنى : « إن الكلمة للفكرة ، فمتى نضجت الفكرة سقطت كما تسقط الثمرة الناضجة ، ولكنها تسقط على كلمتها .

وقال « حوبر » « Joobert » « عندما تصل الفكرة إلى نهايتها تصيح بكلمتها^(٢) »

والدكتور أحمد مطلوب على حق فيما ذهب إليه من تحديد نظرة عبد القاهر إلى كل من المعاني باعتبار أنها متغلة الفكر ، والألفاظ باعتبار أنها خدم لها ، وكاشفة عنها ، ومشيرة إليها ، فهو من هذا المنطلق قد غاص في لجج عبد القاهر التي تتطلب سباحا ماهرا نظرا لما يكتنف هذه اللجج من صعوبات جمّة ، ونظرا لذوق عبد القاهر المركب الذي يحتاج في مجاراته والوصول إلى عمق إحساسه إلى أناة وصبر حميلين ، وعدّة واسعة من الثقافة القديمة والحديثة معا .

(١) المرجع السابق : ص ١١١

(٢) المرجع السابق : ١١٤ نقلا عن بلاغة أرسطو بين العرب واليونان للدكتور إبراهيم سلامة : ٢٧٩

٦ - الذوق عند ميخائيل نعيمة :

يذهب صاحب الغربال إلى أن القصد من النقد الأدبي هو التمييز بين الصالح والظالم ، بين الجميل والقيح ، بين الصحيح والفساد ، وكما أن مغربل الحبوب — إلا إذا كان غرباله آية في الدقة ، وكان هو ماهرا لدرجة الكمال — لابد من أن يسقط من ثقب غرباله بعض حبوب صالحة مع الطالحة ، وتبقى فيه بعض حبوب طالحة مع الصالحة ، هكذا الناقد لا ينجو من زلة أو هفوة ، فقد يرى القبيح جميلا ، أو يحسب الصحيح فاسدا ، وماذا لك إلا لأنه بشر ، والعصمة ليست لبنى البشر .

والناقدون يحاسبون بنياتهم ، فإن أخلصوا النية فلا تهم مغفورة لهم ، ومن ثم بغرايلهم ، فإن كانت محكمة الصنع ، متسقة الثقوب ، وأجادوا هم استعمالها فذاك حد ما يحق لنا مطالبتهم به .

ومن الشائع عن الناقد أنهم قلما اتفق اثنان منهم يوما على رأى واحد في أمر واحد ، وهذا القول قريب من الحقيقة إذا لم يقصد به التهم ، لأن لكل ناقد غرباله ، لكل موازينه ومقاييسه ، وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا في السماء ولا في الأرض ، ولا قوة تدعمها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه .

وقوة الناقد هي ما يطن به سطره من الإخلاص في النية ، والمحبة لمهنته ، وانغية على موضوعه ، ودقة الذوق ، ورقة الشعور ، وتيقظ الفكر ، وما أوتي به من مقدرة البيان ، لتنفيذ ما يقوله إلى عقل القارئ وقلبه .

فالناقد الذي توافرت له مثل هذه الصفات لا يعدم أناسا ينضون تحت لوائه ، ويعملون بمشيئته ، فيستحبون ما أحب ، ويستقبحون ما يقبح ، فيصحح ، وهو وراء متضدته سلطانا تأتمر بأمره ، وتمذهب بمذهبه ، وتحل بحلاه ، وتندوق بذوقه أنوف من الناس ، إذا طرق سيلا سلكوه .

غير أن الناقدين طبقات ، كما أن الشعراء والكتاب طبقات ، فما يصلح أن يقال في الواحد منهم لا يصلح أن يقال في كلهم ، إلا أن هناك خلة لا يكون الناقد ناقدا إذا تحرد منها ، وهي قوة التمييز الفطرية ، تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ، ولا ترحدها القواعد ، والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازن ، ولا تستدعها المقاييس والموازن .

فالنقاد الذي ينقد « حسب القواعد » التي وضعها سواه لا ينفع نفسه : ولا منقوده ، ولا الأدب بشيء ، إذ لو كانت لنا « قواعد » ثابتة تميز الجميل من الشنيع ، والصحيح من الفاسد ، لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين ، بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك القواعد ، ويطبق عليها ما يقرؤه .

لكننا في حاجة إلى الناقدين ، لأن أذواق السواد الأعظم متا مشوهة بخرافات رضعناها من ندي أمنا ، وترهات اقتبلناها من أكف يومنا ، فالناقد الذي يقدر أن يتشكك من خرافات أمنا ، وترهات يومنا ، والذي يضع لنا اليوم محجة ، لندركها في الغد ، هو الرائد الذي سنتبعه ، والحادي الذي سنسير على خطوه .

ويجب مساحب الغريال عن سؤال يحاور به نفسه : وهو : أي فضل للناقد إذا كانت مهمته لا تتعدى الغربة ؟ فهو لا ينظم قصيدة ، بل يقول لك عن القصيدة الحسنة إنها حسنة ، وعن القبيحة إنها قبيحة ، ولا يؤلف رواية ، بل ينظر في رواية ألفها سواه ، ويقول : أعجبنى منها كذا ، ولم يعجبني كذا .

يجب : وأي فضل للصائغ الذي تعرض عليه قطعتين من المعدن متشابهتين ، فيقول في الواحدة إنها ذهب ، وفي الأخرى إنها نحاس ؟ أو تعطيه قبضة من الحجارة البلورية البراقة : فينتقى بعضها قائلاً : هذا الماس ، ويقول فيما بقي : هذا زجاج ؟ إن الصائغ لم يخلق الذهب ، ولا أوجد الألماس ، لم يخلقهما ، كما خلق الله العالم من لا شيء ، لكنه « خلقهما » لكل من يجهل قيمتهما ، ولولا لظل الذهب نحاساً ، والألماس زجاجاً ، أو العكس بالعكس ، وكم هم الذين يميزون بين الألماس وتقليد الألماس .

إذا لم يكن للناقد من فضل سوى فضل رد الأمور إلى مصادرها وتسميتها بأسمائها لكفاه ذلك تواباً ، إلا أن فضل الناقد لا ينحصر في التمهيص والشمين والترتيب فهو مدح - مرشد ومرشد ، مثلما هو ممحص ومشمّن ومرتب .

هو مدح عندما يرفع القاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد ، حتى صاحب الأمر نفسه ، وهل درى « شكبير » يوم تخط رواياته وأغانيه أنها ستكون حادثة ؟ أم تراه وضعها ، ليقضى بها حاجة وقتية ظن أنها ماتت بموته ؟

لا بد أنه للرأى الثاني ، لذلك فصاحب الغريال يجل الناقدين الذين « اكتشفوا » شكبير ، وفي اعتقاده أن الروح التي تمكن من اللحاق بروح كبيرة في كل

نزعاتها ورجبهاها ، فتسللك مسالكها ، وتستوحى مراحياها ، وتصعد وتهبط صعودها وهبوطها هي روح كبيرة مثلها .

ثم إن الناقد مولد ، لأنه فيما ينقد ليس في الواقع إلا كاشفا نفسه ، فهو إذا استحسن أمرا لا يستحسنه ، لأنه حسن في ذاته ، بل لأنه ينطبق على آرائه في الحسن ، وكذلك إذا استهجن أمرا ، فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقياسه الفنية .

فللناقد آراؤه في الحق والجمال ، وهذه الآراء هي نبات ساعات جهاده الروحي ، ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها ، وهي إذا تسامت ، ثم دعمت من الناقد بالإخلاص والحماسة والغيرة ومقدرة البيان ، سطت بقوة خفية على جماهير قرائه ، فأعطتهم وجهة جديدة ، وإيمانا جديدا .

والناقد مرشد ، لأنه كثيرا ما يرد كاتبا مغرورا إلى صوابه ، أو يهدي شاعرا ضالاً إلى سبيله ، فكلم من روائى عظيم توهم في طور من أطوار حياته أنه خلق للقريض ، لكنه نظم ، ولم ينظم سوى كلام ، إلى أن قبض الله له ناقدا رفع الغشاء عن عينه ، فأراه أن الرواية مسرحه ، وليس البحور الشعرية . وكلم من شاعر سخر منه الناس حتى كادوا يقتلون كل موهبة فيه ، إلى أن أتاه ناقد أظهر للناس مواهب فيه ثمينة ، وودائع نفيسة ، فانقلب سخرهم تكريما وتهليلا .

مثل هذا الكاتب والشاعر هما هديه الناقد إلى الأمة والبشرية .

ومثل الناس كذلك من يقول : إنه لا صلاحية لناقد أن ينقد شاعرا أو كاتبا ، أو ابن أى فن كان من الفنون ، إلا إذا كان هو نفسه شاعرا أو كاتبا ، أو من أبناء ذلك الفن ، والجواب هؤلاء هو جواب أحدهم وقد سمع هذا الاعتراض عنه فقال : « أعلى أن أبيض البيضة ، إذن ، لأعرف ما إذا كانت صالحة أو فاسدة ؟ »

إن هذا الجواب ، في ذاته مفحم لا يحتاج إلى تفسير أو زيادة ، غير أن من الناس من لا يدركون أن من لا ينظم القصيدة قد يقرأ فيها أكثر مما أودعها ناضما ، فرب ناقد لم ينظم في حياته بيتا ، ولا عرف ما في النظم من مشقة الأوزان والقوافي ، ولا من لذة النور بها ، غير أن ذلك لا يعوقه عن إدراك ما في الإفصاح عن عوامل النفس من لذة روحانية ، ولا يعنيه عن توجهات الألوان في الرسوم الكلامية ، ولا يصممه عن رنة الأخان في مقاطع الألفاظ والعبارات ، وإلا لا يكون ناقدا .

وإذا تيسر له ذلك ففى إمكانه الدخول إلى مستودع روح الشاعر ، وتتمتع محبته ، إلى أن تتولد فيه حالة نفسية كالتى تمخضت في الشاعر تلك القصيدة .

فيصبح الناقد كأنه الشاعر ، وكأن القصيدة من وضعه ، وإذا ذاك لا حاجة به أن يكون عالما بكل دقائق العروض ، ليفهم الشاعر ، ويقدر نتاج قريحته .

إن الغربة سنة من السنن التي تقوم بها الطبيعة ، والطبيعة أكبر مغربل ، أولا تراها في كل حالاتها تنبذ وتحتضن ؟ ألا تراها في الشتاء تكفن الأرض بالثلوج . أو تغمرها بالغيث ، لتحفظ من الفساد ما في رحمها من جراثيم الحياة ؟

وإذا يأتي الربيع تحوّل الثلج ماءً ، وترسل ما زاد منه عن حاجتها إلى البحور ، وما بقي تبعثه مع حرارة الشمس إلى لباب الحبة قوة تنشط بها من الموت إلى الحياة . وعندما تنبت الحياة أوراقا وأزهارا تحتفظ بالأزهار ، إلى أن تتكوّن الأثمار ، فتبعثر الأزهار ، وتبقى الأوراق ستارا للأثمار إلى أن تنضج ، وإذا تنضج الأثمار تدرى الأوراق ، وتبعث بالقشور ، لتعود ، وتحتضن الحبة من جديد .

الغربة سنة الطبيعة ، وسنة البشر الذين هم بعض من الطبيعة ، فنحن نقطع ما قسم لنا من العمر وقد حمل كل غرياله ، ووضع فيه كل فكر يخطر لنا ببال ، وكل شعور يختلج لنا بصدد ، وكل عمل نأتيه ، وكل عمل ننوي إتيانه ولا نأتيه ، وكل ما يتصل بنا من أفكار الغير وشعورهم وأعمالهم ونياتهم ، ولكل منا الحق بأن يكون له غرياله ، يغربل به نفسه كيف شاء ، لكن لنا عواطف مشتركة ، وأفكارا مشتركة ، هي نتاج مجهوداتنا الأدبية المشتركة ، وغربة هذه هي وظيفة الناقلين ، والله يعلم أننا في حاجة إليهم^(١) .

ويذهب صاحب الغربال في مجال آخر من غرياله إلى قيمة الأشياء ، فلكل شيء عنده قيمتان : قيمة مادية ، وقيمة روحية ، وفي الحياة ما ليس له إلا قيمة روحية ، من ذلك الفنون ، ومن ذلك الأدب ، فكيف نحدد قيمة الأدب ؟

بماذا نقيس هذه القصيدة ، أو تلك المقالة ، أو القصة ، أو الرواية ؟ أمن حيث طولها ، أم قصرها ، أم تنسيقها ، أم معناها ، أم موضوعها ، أم نفعها ، أم نقيسها بإقبال الناس عليها ، وبعدد طبعاتها ؟ أم يستحيل قياسها بمقياس واحد ثابت ، لأن تقديرها موقف بدق القارئ ، والأذواق تختلف باختلاف الناس والأعصار والأمصار فلكل أن يقيسها كيف شاء ، وكل في رأيه مصيب ؟

(١) الغربال : تباختلج بعينه : مؤنة توفل : بيروت : ط ١٢ - ١٩٨١ م ص ١٣ وما بعدها .

إذا صحَّ أن مقياسنا القيميَّة — ومنها تبايسنا الأدبية — ليست سوى أزياء تبدل بتبدل الأيام والأماكن والأذواق والمدارك ، فما النفع من جهدنا وجدنا في التمييز بين الأمور ، والفصل ما بين غثها وثمينها ؟ أو لسنا صارفين همنا سدى كلما حاولنا أن نفرِّق بين الجميل والقيبح ، والنافع والضار ، والخطأ والصحيح ؟ .

فم ، ذا يكفل لنا أن ما ندعوه اليوم جميلا ونافعا وصحيحا لا يصبح في الغد قبيحا زائرا وفاسدا ؟ وبعبارة أخرى إذا لم تكن مقياسنا الأدبية إلا أزياء تبدل كما تبدل أزياء المعيشة من لباس وطعام وسكن فما نحن إلا ساخرون بأنفسنا كلما أبدينا رأيا في أثر أدبي .

إذا يأتي الغد بأزيائه الجديدة ، فيضحك أبناءه منا ، ونضحك معهم من أنفسنا ، ثم يأتي ما بعد الغد ، فيضحك بدوره من الغد ، ومن أمسه .

أو ليس في الأدب من أزياء لا تعتق مع التزام ولا تزيد الأيام إلا جمالا وجميَّة ؟ ها هو ذا قسم كبير من العالم لا يزال ينشد اليوم مزامير كان ينشدها منذ ألف من السنين شاعر عبراني اسمه داود ، ويستمد من إنشاده لذة روحية ، وما نحن أولاء نردد اليوم بعض أبيات من قصائد يقال : إنها عنقت على باب الكعبة قبل الإسلام ، ونعيد سواها من قصائد لشيخ أعمى يدعى أبا العلاء ، ولزاهد يدعى ابن الفارض ، ولحنون في الحب يدعى قيسا العامري ، ولعشرات سواهم .

فما السرُّ في هذه الأبيات التي كلما طالع عليها الدهر تجددت لذتها كاخمر المعتقة ؟ ما السرُّ في أننا ، ونحن لا نعرف عن « تروادة » و « حرب » و « تروادة » غير ما رواه الرواة ، نجد لذة في مطالعة أخبارها ، لا كما سطرها المؤرخون ، بل كما أنشدها منذ أكثر من ألفي سنة شاعر ضريب اسمه « هوميروس » ؟

ما السرُّ في أننا ، ونحن نكره الجحيم ، نرتاح إلى زيارته ، لا برفقة القسوس والشيوخ بل برفقة شاعر إيطالي تفصلنا عنه أجيال كثيرة ؟

و أخيرا ما السرُّ في أن ما كتبه مثل الإنجليزي يدعى « شكسبير » لا يزال في يومنا هذا حديدا ، بل هو يتحدّد من يوم ليوم ؟

إذا كان في الأدب من آثار خالدة فتى خلودها برهان على أن في الأدب ما يتعدى الزمان والمكان ، وجلّى أن المقاييس التي نقيس بها مثل هذه الآثار لا تتغير معصر ، ولا تتعلق بمصر ، فإذا كنا لا نزال نعجب ونطرب بما كان يعجب ويضطرب به

العبراني واليوناني والايطالي والعربي والإنكليزي منذ مئات وألوف من السنين ، أفليس ذلك لأننا نقيس هذه الآثار الأدبية بنفس المقاييس التي كان يقيسها بها أولئك ؟ إذن ففي الأدب مقاييس ثابتة تتجاوز الزمان والمكان ، ولا تعبت بها أمواج الحياة المتقلبة ، وأذواق العالم المتضاربة ، وأزياء البشرية المتبدلة .

فما هي هذه المقاييس ؟

يجيب صاحب الغرغال علي ذلك السؤال بأن قيمة الأمور الروحية إنما تقاس بالنسبة لحاجاتنا الروحية ، ولكل منا حاجاته ، بل لكل أمة حاجاتها ، ولكل عصر حاجاته ، غير أن من هذه الحاجات ما هو مقيد بالفرد ، أو بالأمة وأحوالها الزمانية والمكانية ، وهذه تتقلب وتتغير ، ومنها ما هو مشترك بين كل الأفراد والأمم في كل العصور والأمكنة ، وهذه الحاجات هي المقاييس الثابتة التي يجب أن تقاس بها قيمة الأدب ، فإن حددناها حددنا مقاييسنا الأدبية ، وتمكننا من أن نعطي كل أثر أدبي حقه .

أما هذه الحاجات المشتركة فلا يسع إنساناً أن يحيط بها ، وكل ما كان في استطاعة صاحب الغرغال أن يذكره منها نلخصه فيما يلي :

أولاً : حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما يتناهد من العوامل النفسية : من رجاء وبأس ، وفوز وإخفاق ، وإيمان وشك ، وحب وكراهة ، ولذة وألم ، وحزن وفرح ، وخوف وطمأنينة ، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

ثانياً : حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة ، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة — حقيقة ما في أنفسنا ، وحقيقة ما في العالم من حولنا ، فنحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة ، لسنا ننكر أن في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ، ولا يزال حقيقة حتى اليوم ، وسيبقى حقيقة حتى آخر الدهر .

ثالثاً : حاجتنا إلى الجميل في كل شيء ، ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال ، وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال ، فإننا ، وإن تضاربت أذواقنا في ما نحسه جميلاً ، وما نحسه قبيحاً ، لا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالاً مطلقاً لا يختلف عليه ذوقان .

رابعاً : حاجتنا إلى الموسيقى : قفى الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه ، فهى تهتز لقصف الرعد ، ولخبر الماء ، ولخفيف الأوراق ، لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة ، وتأنس وتنسبط بما تألف منها .

هذه بعض حاجتنا الروحية ، إن لم تكن أهمها ، وهى معنا فى كل حين ، فهى وإن تنوعت فى الناس بتنوع الأفراد والشعوب والأزمنة والأقطار ، لا تتنوع بجوهرها ، بل بدرجات شدتها وقوة شعورها بها ، وهى المقاييس الثابتة التى يجب أن نقبس بها الأدب ، فتكون قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها ، ويكون أثره أجلاء بيانا ، وأغناء حقيقة ، وأطلاه رونقا ، وأشجاء وقعا .

إن لمفردات اللغة التى نصوغ منها مشوراتنا ومنظوماتنا صفات عجيبة ، وميزات غريبة ، فلكل كلمة معنى أو روح ، ولكل كلمة رئة ، ولكل كلمة صبغة أو لون ، والمجيد من الكتاب والشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكرة جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها معنى جلي ، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة ، ومن تلف رنائها لحن شجي رقيق . .

غير أن من الكتاب والشعراء من لا يرون من الألفاظ إلا معانيها ، فهؤلاء حين يفصحون عن عاطفة أو فكرة إنما يجيء إفصاحهم عاريا من الجمال ، خاليا من الموسيقى .

ومنهم من لا يرون من الألفاظ غير ألوانها ، فهؤلاء قد يرسمون صورة طلي ، لكنه تأتى مجردة من الحياة ، ومنهم من لا يرون فى الألفاظ سوى رنائها ، فيؤلفون ألحانا رقيقة ، ولكن لا جمال فيها ولا بيان .

فقيمة ما يكتبه وينظمه هؤلاء إنما تقاس بمقدار ما تسد من هذه الحاجة أو تلك من حاجتنا الروحية ، لكن منهم من جمع إلى دقة الإفصاح جمال التركيب ، فأثار هؤلاء تقاس بحاجة ، ومنهم من ضم إلى دقة الإفصاح وجمال التركيب عذوبة الرئة ، فأثار هؤلاء تقاس بثلاث حاجات ، ومنهم — وهم قليل — من جمع بين دقة الإفصاح ، وجمال التركيب ، وعذوبة الوقع ، وحلاوة الحقيقة ، فقيمة ما يكتبه أو ينظمه هؤلاء لا تكاد تحدد .

من هذا النوع مؤلفات شكسبير ، فليس من كمال ما ظهر فى العالم حتى اليوم من شعراء وكتبة من تمكن من أن يحوب أقطار النفس البشرية كما حابها هذا الممثل

الانجليزى ، ولا أن يفصح عنها ببلاغته ، ولا أن يزين بلاغته بالجمال الذى زانها به ، ولا أن يودعها من الألحان ما أودعه شكسبير فى أكثر أبياته ومقاطعته ، ولا

أن ييطنبا بالحقائق التى بطن بها هذا الجبار مشاهد رواياته وفصولها ، لذلك لا يزال شكسبير قمة أدبية تنوجه أنظار الأدباء والنقاد إليها .

ويقسو صاحب الغربال فى نهاية حديثه النقدى الأدبى الشيق على أدبائنا ونقادنا ، فيضيقهم بأنهم لا يحسنون استعمال هذه المقاييس ، ولا يحسنون تطبيق الأدب عليها ، فهم يقيسون الأدب بعدد المشتركين فى المجالات الأدبية ، والمتنصرين لها ، والمدافعين عنها ، ومن كان ذاك شأنه ، فحاجاته الروحية معدودة محدودة . فأنى له أن يقيس حاجات أمة أو أم ؟ وإذا قاسها فبحاجاته وحسب ، لذلك يطبنون فى الصفات التى يخلعونها على الشعراء والكتاب ، فهذا شاعر مطبوع ، أو عبقرى ، أو نابغة ، وهذا كاتب نحرير ، وتلك قصيدة عصماء ، أو درة فريدة . فكثير من القصائد التى تزفها إلينا الجرائد والمجلات « دررا فريدة » لو قسناه بالمقاييس الأدبية الثابتة لوجدناه عاريا من كل شئ سوى الرنين ، وإن كان فيه جمال فلا عاطفة ، وإن كان فيه عاطفة فلا جمال ولا حقيقة ، وإن كان فيه حقيقة فمبتذلة أو مشوهة .

فكيف تزهو آدابنا وتشر ما دامت مقاييسها فى أيد لا تعرف من الأدب كوعه من بوعه ؟ وكيف وصلنا إلى هذا الحد من الهبوط ، وعندنا من الآثار الأدبية مالمو قيس بأدق المقاييس لكان راجحا ؟

كيف يكون لنا أبو العلاء الذى جمع فتح كثير من قصائده ومقاطعته بين دقة البيان وجمال التنسيق ، ورثة الوقع ، وصحة الفكر ، ولا نخجل من أن نلقب « بالأمر » و « النابغة » و « العبقري » من ليس فى شعرهم سوى الزركشة والرتة ؟ فقد تطرب به حين تقرأه ، لكنك تنساه فى الحال ، وتلقيه من يدك ، وليس فى قلبك وتر يتحرك ، ولا فى رأسك فكر يفيق .

إن حاجتنا ليست إلى مقاييس أدبية ثابتة ، فهى وافرة لدينا ، إنما الحاجة إلى من يحسنون استعمال هذه المقاييس ، لا حيا فى دورنا الحالى ، لأنه دور انتقال . حاجتنا إلى شعراء وكتاب يقيسون ما ينظمون ويكتبون بهذه المقاييس ، فيسرون ، وتسير معهم آدابنا فى الصراط القويم ، وإلى ناقدين محصين ، يميزون بين غث الأدب وثمينه ، فلا يحسنون الأصداف دررا ، ولا الجبابب كواكب^(١) .

(١) المرجع السابق : ٦٦ وما بعدها :

وأخيرا فما هي هذه المقاييس النقدية والأدبية التي يحددها هذا القول ؟ وما صلتها بالنقد العربي القديم أولا ، والدوق الناقد ثانيا ؟ وهل هذه المقاييس التي تُستفاد من صاحب الغرغال وليدة ساعتها ، منبئة الصلة بماضيها ؟ أو هي خلاصة ما هضمه هذا الناقد من ثقافات نقدية ، وتيارات أدبية ، سواء في محيط أمته الأدنى ، أو في محيط الآداب الإنسانية ؟

للإجابة على ذلك نقول :

١ — يذهب صاحب الغرغال إلى أن النقد غريزة ، غريزة الأفكار والمشاعر والميول أو غريزة الآثار الأدبية ، لا غريزة أصحابها ، وكما أن المغرغال لا يقصد بغريلته إلا فصل الحبوب الصالحة عن الطالحة ، فكذلك الناقد لا يقصد من نقده الآثار الأدبية إلا التمييز بين الصالح والطالح ، والجميل والقيح ، والصحيح والفساد ، وقد نطىء كل من المغرغال والناقد ، لأن قدرتها البشرية لا تصل بهما إلى الكمال المطلق ، وبعبارة أكثر إيجازا أو تحديدا : يجب أن يكون الناقد موضوعيا ، فإذا ما زل من خلال موضوعيته ، فزلاته مغفورة .

٢ — قلما يفتق إثنان من النقاد على رأي واحد ، في أمر واحد ، لأن القوة أو الآلة التي يستعين بها الناقد في نقده ، لا تنحىء واحدة في طولها وعرضها في جميع النقاد ، أو لا تنحىء متساوية الزوايا ، فذلك ما تأباه طبيعة النقد .

هذه القوة ، أو الآلة هي : الموضوعية — أو الإخلاص في ائنية — وأن يجب الناقد مهنته ، وأن يغار على موضوعه ، وأن يكون دقيق الذوق ، ورفيق الشعور ، يقظ الفكر ، مقتدر البيان ، ليصل إلى عقل القارئ وقلبه .

٣ — وبالرغم من أن الناقدين طبقات ، كما أن الشعراء والكتاب طبقات ، فهناك قوة لا يكون الناقد ناقدا إذا تجرد منها ، وهي قوة التمييز الفطرية ، المهيئة لأن ترجد لنفسها القواعد والمقاييس ، وليست مستعدة لأن توجد القواعد والمقاييس ، هذه القوة الفطرية سميا — إن شئت — قوة الطبع ، أو قوة الذوق .

وهي هذه القوة التي يؤكد صاحب الغرغال القول عندها بأنها ضرورية للناقد ، وضرورية للنقد ، وبدونها يصبح الناقد مشلولاً عن أداء رسالته النقدية الخطيرة ، لأن المقاييس تتولد عنها ، ولا تتولد هي عن المقاييس .

والناقد أو الأديب الذى لا يوهب تلك القوة الفطرية لا ينتفع ، ولا يستجيب لأى مقياس نقدى آخر ، فكأن هذه القوة مقياس المقياس الذى لا يمكن الاستثناء عنه .

٤ - قوة العلاقة بين الناقد والصائغ ، فكل منهما يردّ الأمور والأشياء إلى مصادرها ، ويسمّيها بأسمائها ، ويزيد الناقد على الصائغ : أنه مبدع ، ومولد ، ومرشد . ومعنى أنه مبدع ، أنه يكتشف غيره ، حينما يرفع النقاب فى أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد .

ومعنى أنه مولد : أنه يكتشف نفسه ، فهو إذا استحسن أمراً فإنه لا يستحسنه فى حدّ ذاته ، بل لأنه ينطبق على آرائه فى الحسن ، وكذلك إذا استهجن أمراً فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقياسه الفنية ، إذ للناقد آراؤه وشخصيته فى الجمال والحق التى تتولد عن ذوقه الذى هو جهاده الروحى ، ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها .

ومعنى أنه مرشد : أنه يردّ الكاتب المغرور إلى صوابه ، أو يهدى الشاعر الضالّ إلى طريقه .

٥ - لا يعيب الناقد كونه لا ينتج أدباً ، ولا يعوقه ذلك عن إدراك ما فى الانصاح عن عوامل النفس من لذة روحانية ، ولا يعميه عن رنة الألحان فى مقاطع الألفاظ والعبارات .

وهو يستطيع أن يدخل إلى مستودع روح الشاعر ، ويتفقد مخبّأته ، حتى تتولد فيه حالة نفسية كالتى تمخضت فى الشاعر - بتلك القصيدة ، فيصبح كأنه الشاعر ، وكأنّ القصيدة من وضعه .

٦ - الفنون ، ومنها الأدب ، قيمتها روحية خالصة ، ومن هنا سرّ خلودها ، ففى الأدب مقياس ثابتة ، تتجاوز الزمان والمكان ، ولا تعبت بها أمواج الحياة المتقلبة ، وأذواق العالم المتضاربة ، وأراء البشرية المتبدّلة .

هذه المقياس التى ترتبط بالأمور الروحية إنما تقاس بالنسبة إلى حاجاتنا الروحية ، غير أن من هذه الحاجات ما هو مقيد بالفرد ، أو بالأمّة ، وأحوالها الزمانية والمكانية ، وهذه تتقلب ، وتتغير .

ومنها ما هو مشترك بين كل الأفراد والأمم في كل العصور والأمكنة ، وهذه الحاجات الروحية هي المقاييس الثابتة التي يجب أن تقاس بها قيسة الأدب .

هذه الحاجات الروحية المشتركة من أهمها :

(أ) حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما يتناوب من العوامل النفسية من الرخاء واليأس ، والحب الكراهية ، واللذة والألم

(ب) حاجتنا إلى نور الحقيقة نهتدى به في حياتنا ، حقيقة ما في أنفسنا ، وحقيقة ما في العالم من حولنا ، ومهما اختلف فهمنا للحقيقة ، فلسنا ننكر أن في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ، ولا يزال حتى اليوم ، وسيبقى حقيقة حتى آخر الزمن .

(جـ) حاجتنا إلى الجميل في كل شيء ، ومهما تضاربت أذواقنا في ما نعبه جميلا ، فإنه لا يمكننا التعامى عن أن في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان .

(ء) حاجتنا إلى الموسيقى ، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه ، فهي تهتز وتطرب للأصوات انسجمة ، وتنكس وتنقبض للأصوات المتنفرة .

٧ — لكل من مفردات اللغة معنى أو روح ، ولكل كلمة رنة ، ولكل كلمة صبغة أو لون وانجيد من الكتاب والشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها معنى جلّي ، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة جميلة ، ومن تلف رناتها لحن رقيق شجي .

النقد غريزة :

وهذه الفكرة لا تبعد صاحبها عن مجال النقد العربي القديم ، لأنها فكرة عربية في صميمها ، فصاحب الغربال قد وقف على أرض ثابتة من تراث أمته النقدي ، يسح في خضم النص الأدبي ، ويهيم بأفكاره وشعوره وميوله ، ويتخذ من النص موضوعا يغربله غريزة صادقة ، تكشف عما فيه من حسنات وسيئات ، ويفصل نفسه فصلا تاما عن صاحب الأثر المفقود ، وغريزة النص تتناوله من حيث اللغة ، والفكرة ، والعاطفة ، والخيال ، والموسيقى ، لا تترك جانبا من جوانب النص إلا وتقف عنده وقفة جيدة وموضوعية ، وهكذا كان النقد في القرن الرابع الهجري ، كان « خسا جدا ، كان متع 'آفاق ، متنوع النظرات ، معتمدا على الذوق الأدبي السليم .

مؤتساجمناحي العلم في الصورة والشكل ، إن حَلَّ فَبَدَّقَ سليم ، وإن علَّل فبمنطق
سديد ، وإن عرض لفكرة أتى على كل ما فيها ، هو نقد يرجع بنا إلى عهد متقدمي
اللغويين والرواة الذين رأيتهم في أواخر القرن الثاني ، فرجاله مثلهم ذوقاً وفهماً وتأنيلاً
لدراسة الأدب ، أو قل : إن نقدة القرن الرابع هم استمرار وامتداد للذين جروا في
النقد على الأصول العربية في القرن الثالث ، امتداد للغويين وللنقده الأدياء مجتمعين ،
فليسوا كاللغويين عكوفاً على القديم ، ونفوراً من المحدث ، وليسوا كالأدياء يفهمون
الشعر المحدث فهماً لا يكشف سره ، ولا يوضح علله ، ولا يبين مراميهِ ، وإنما هم
من صنف جمع بين الذوقين ، وأخذ من الطريقتين ، تزلج في القديم ، وألف
الحديث ، واعتمد على الذوق في فهم الأدب ، وأنس بما شاع في عصره من أساليب
الجدال ، فصاغ فيها كل ما احتدى إليه من نظرات وأحكام^(١) .

وفي الصفحات الأولى من كتاب « الموازنة » تجد الآمدى ملتزماً الحيدة الكاملة
في موازنته المنهجية بين البحتري وأبي تمام ، وهو حذر جداً ، يقظ جداً ، في النظر
إلى الشاعرين ، لا يطلق القول بأيهما أشعر عنده ، لتباين الناس في العلم ،
واختلاف مذاهبهم في الشعر ، وهو لا يرى أن يفعل ذلك ، فيستهدف لذم أحد
الفريقين ، لأن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر ؟ في امرأء القيس ، والناطقة
وزهير والأعشى ، ولا في جرير والفرزدق والأخطل ، ولا في بشار ومروان ، ولا في أبي
نواس وأبي العتاهية ومسلم والعباس بن الأحنف لاختلاف آراء الناس في الشعر ،
وتباين مذاهبهم فيه ، فإن كان القاريء أو السامع ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ،
ويؤثر صحة السبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرواق فالبحتري
أشعر عنده ضرورة ، وإن كان يميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج
بالغوص والفكرة ، ولا تلوي على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عنده أشعر لا محالة^(٢) .

فالآمدى لم يلتزم مقياس عمود الشعر الذي انتهجه البحتري في نقده له ، ولم يلتزم
كذلك مقياس الغموض والصنعة الذي انتهجه أبو تمام ، ومعنى ذلك أن المقاييس
النقدية مرنة طيعة لا يميل بها النقاد إلى التحكم ، وفرض الرأي ضرورة .

من هنا لم يفصح صاحب الموازنة تفضيل البحتري على أبي تمام ، ولا بتفضيل أبي
تمام على البحتري ، ولكنه وقف يوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما ، تتفقان في
الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، ثم يحكم : إيهما أشعر في تلك

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : المجلد طه أحمد إبراهيم : ١٤٢ .

(٢) الموازنة : ص ٥

القصيدة ، وفي ذلك المعنى ، ثم يترك الحكم بعد ذلك للقارئ والسماع إذا أحاط علما بالجيّد والرديء ، أى إذا كان من أهل العلم بالشعر^(١)

وحكى اسحاق الموصلى قال : قال لى المعتصم : أخبرنى عن معرفة النغم ، وبينها لى ، فقلت : إنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤذيها الصفة .

قال : وسألنى محمد الأمين عن شعرين متقارين ، وقال : اختر أحدهما ، فاخترت ، فقال : من أين فضلت هذا على هذا ، وهما متقاربان ؟

فقلت : لو تفاوتتا لأمكننى التّبيين ، ولكنهما تقاربا ، وفضّلت هذا بشئ تشهد به الطبيعة ، ولا يعبر به اللسان^(٢) .

وسبق أن رأينا كيف تأثر القاضى الجرجاني بمهنة القضاء التى تستلزم العدل ، وترفض الحيف ، فالناقد قاض عادل ، يحمل فى يده ميزان العدل ، وفى قلبه موضوعيته ، وقد نجد الناقد يتأهل مهلهل النسيج ، فلا يغضّ ذلك من شأن صاحب العمل الأدنى . والناقد لا ينظر إلى العمل الأدنى نظرة عدائية ، تستعجل بالسيئة قبل الحسنة ، وتقدّم السخط على الرحمة ، بل عنده أن يتجرد من ذاته وميوله الباغضة ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، يجب أن يكون موضوعيا ينظر فى ذات العمل المنقود ، لا فى ذات الناقد ، وليس من النصفة أن تعى على أبى الطيب يتأشدّ ، وكلمة ندرت ، وقصيدة لم يسعده فيها طبعه ، وقد ملأت روائحه الأسماع ، وبهرت الناس ، وليس عدلا أن تؤخّره عن الصدارة هفوة شعرية ، ولا تنفعه تلك المناقب التى شغلت الزمان والمكان .

آلة الناقد :

والقوى النفسية التى يتميز بها الناقد ، وتعدّ آله وعماده فى النقد هى الإخلاص فى النية ، ومحبة الناقد لمهنته ، وغيّره على موضوعه ، ودقة ذوقه ، ورقة شعوره ، وتيقظ فكره ، ومقدرته على البيان ، ليصل إلى عقل قارئه وقلبه .

وفى اعتقادى أن هذه كلها ترجع إلى الموضوعية ، والذوق ، والثقافة ، والنقد فى كلّ اللغات العالمية يعتمد على الموضوعية — وإن كان الناقد لا يستطيع أن يتجرد

(١) السابق : ٦

(٢) السابق : ١٤

من ذاتيته جملة وتفصيلا — المهم أن يكون بعيدا عن الهوى والغرض ، ويعتمد كذلك على الذوق .

« وهذا أصل تقرره طبيعة الفن ، ويرتكز في كيان الفنان ، ويعتمد النقد كذلك على صياغة كل من الذوق والتأثر في منطق علمي متأدب ، بحيث يشتمل على ثقافة الفكر ، وقوة الحاسة الفنية ، وعلى هذا فالنقد ذوق وثقافة ، ولا غناء لأحدهما عن الآخر في الاقتناع بالجوودة أو الرداءة في العمل الفني على اختلاف أنواعه ومراتبه .

ولهذا لم يكن الناقد الفرنسي « سانت بييف » مبعدا حين قال : « وإذا عرفت كيف تقرأ كتابا قراءة جيدة دون توقف عن مواصلة تذوقه ، فذلك هو : فن النقد ، وهذا الفن يقوم كذلك على المقارنات ، فإذا قارنت كنت قد فعلت كل شيء » ويقول : « إن المهمة الأولى والأخيرة للناقد أن يقرأ ، فيفهم ، فيحب ، أو يكره ، فيعبر ، ثم يسهل للآخرين ما قرأه ، وما فهمه ، وما أحبه ^(١) »

وملكة التذوق قد تكون فطرية في الإنسان ، وقد تكتسب اكتسابا بقراءة الروائع الأدبية ، والاحتكاك المباشر الطويل بعيون الشعر والنثر ، وهي إذا كانت فطرية في الإنسان لا يصقلها إلا الاستغراق في التاج العقلي والعاطفي ، فالثقافة إذن عماد الذوق فطريا أو مكتسبا .

والصلة وثيقة بين النقد والعلوم الإنسانية ، لأن الأدب هو موضوع النقد ، والناقد مضطر إلى النظر الدقيق في علم النفس ، والاجتماع ، والتاريخ ، والأخلاق وعلم النفس ، وعلم الجمال ، وما قد يجد من علوم تتعلق بالإنسان ونزعاته ، حتى يمكن التعرف البصير على السمات الفنية في العمل الأدبي ، وربطها بأصولها الكامنة في ذات الأدب ، لتحقيق الصلة على وجه ما بين الأدب والأديب ، إذ بغير هذه الصلة لا يتأتى للناقد أن يتأكد من أصالة الفن وصدقه ، فهي سبيله في الاقتناع والاقتناع ، وبخاصة حينما يشرع في الشرح والتعليل .

وإذا كانت ثقافة الناقد تختم عليه أن يكون ذا بصير بالعلوم الإنسانية للاستعانة بها في مهمته النقدية ، فإن ذوقه الأدبي يجب أن يكون رائدة دائما في مدى هذه الاستعانة ، وطريقة تطبيقها ، حتى لا يتعد عن تفسير الأدب وتعليله ، وإلا خرج

(١) مذاهب النقد وقضاياه : دكتور عبد الرحمن عثمان : ١٨

عن نطاق مهمته إلى « تعقيد وتقنين » لا يتفقان وطبيعة الفنون المختلفة^(١) »

فالنزق الأدبي هو الذى يضبط سائر القوى النفسية التى يستعين بها الناقد فى نقده ، فلا تجمع به فى مجالات العلوم الإنسانية ، وخصائصها التى تتميز بها عن الأدب ، ويكفى أن يأخذ منها الناقد ما يلقي الأضواء على النصوص الأدبية التى يعرض لنقدها ، فليس المقصود إذن أن يتخصص الناقد فى كل هذه العلوم ، فذلك أمر فوق مقدور البشر ، وإنما المقصود أن يقتطف من زهور هذه الرياض ما يعطر فى خياشيمه طريق النقد .

ومن جهة أخرى فإن هذه الوسائل النقدية ليست تحكيمية ، بل هى مرنة تتيح للنقاد أن تعدد نظراتهم فى العمل الأدبى ، رأينا ذلك عند الآمدى الذى لم يفرض ذوقه على غيره ، ورأينا ذلك عند القاضى الجرجاني الذى أفاد بأنه ليس من الحق أن نسأل الناقد إيراد المعللة فى كل شيء ، ما دامت تتوفر فيه الرواية (الثقافة) والدراسة (الإبان والندرية) والفطنة ، ولطف الفكر (الموهبة) لأن الناقد من هنا يرتفع على مستوى المرحل العادى الذى يسهل عليه أن يدرك الوزن والإعراب واللغة والجناس ، ويكون جديراً بالفصل فى شيئين : العيب الخفى ، والجمال الخفى ، فيهم باختلاف الترتيب ، واضطراب النظم ، وسوء التأليف ، وهلهة النسخ ، ويقابل بين الأنفاظ والمعاني ، ويسبر النسبة فيها ، ولكنه لن يستطيع ذلك إذا استقام إلى دواعى العصبية ، فبئى تحجب عن بصيرته مجال الرؤية الصحيحة ، وتحسن له الميل مع الهوى .

قوة التمييز الفطرية

وهذه القوة تعدد درجاتها فى القاد ، وكلما بلغت فى الناقد درجة عالية أكمسته المقدرة على أن يكتشف فى العمل الأدبى من المزايا والسمات مالا يقدر غيره على اكتشافه ، ولقد استطاع عبد القاهر أن يحدد سمات هذه الخمية الطبيعية التى تعد ضرورية فى عملية النقد .

فالنظم لا يصادف موقعا من السامع ، ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة ، وحتى يكون ممن تحذثه نفسه بأن لما يومئ إليه من الحسن والنصف أصلا ، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام ، فيجد الأنيحة تارة ، ويعبر منها أخرى ، وحتى إذا عجزته عجب ، وإذا نهته لموضع المزية .

(١) نرجع السائل : ص ٤١

فأما من كانت الحالان والوجهان عنده أبدا على سواء ، وكان لا يتفقد من أمر
النظم إلا الصحة المطلقة ، وإلا إعرابا ظاهرا ، فما أقل ما يجدى الكلام معه ،
فليكن من هذه صفته عندك بمنزلة من عدم الإحساس بوزن الشعر ، والذوق الذى
يفهم به ، والطبع الذى يميز صحيحه من مكسوره ، ومزاحفه من سالمه ، وما خرج
من البحر مما لم يخرج منه ، فى أنك لا تتصدى له ، ولا تتكلف تعريفه ، لعلمك
أنه قد عدم الأداة التى معها تعرف ، والحاسة التى بها تجد ، فليكن قد حك فى
زندواير ، والحك فى عود أنت تطمع منه فى نار^(١) »

فبعد القاهر يجعل خاصية الذوق هى الأصل فى النقد ، وسبق أن قلنا إنه يريد
الذوق الدارس المصقول ، هذا الذوق قاسم مشترك بين كل المقاييس النقدية ، فهو
إزاء كل تعليل ، وكل تفسير ، وكل كشف لخصائص وسحات العمل الأدبى ، والذى
يحرم من هذه الخصيصة لا يعد ناقدا ، وتستطيع أن تدرك ذلك بالاستعداد والتهيؤ
النفسى عند تأمل الكلام ، حيث تجد الأريحية تارة ، وتعرى منها أخرى .

بين الناقد والصائغ :

وانصلة بين الناقد والصائغ قديمة فى النقد العربى ، قدم ابن سلام والآمدى
« فللشعر صناعة وثقافة ، يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات ،
منها ما تتقنه العين ، ومنها ما تتقنه الأذن ، ومنها ما تتقنه اليد ، ومنها ما يتقنه
اللسان ، من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا تعرفه بصفة ولا وزن ، دون المعاينة ممن
يبصره^(٢) .

والإنسان المتكلم يعلم معانى ألفاظ لغته ، ولا يعلم جيدها من رديئها ، ومتخيرها
من مردوها ، كما أنه لم أيضا انواع الثياب والجواهر والخيل والرقيق ، ويميز بين
أجناسها ، ولا يعلم جيد كل جنس من رديئه ، وأرفعه من أدونه .

فكما أن المعرفة بكل جنس من هذه صناعة ، فكذلك المعرفة بأجناس الكلام
من الشعر والخطابة صناعة ، فإذا رجعت فى المعرفة بتلك إلى أهلها فارجع أيضا فى
المعرفة بهذه إلى أهلها^(٣) .

ويعطى صاحب الغرالى خصوصية للناقد على الصائغ ، هى أنه مبدع ، ومولد ،
ومرشد ، فمبدع هو الذى يكتشف غيره ، والمولد هو الذى يكتشف نفسه ،
والمرشد هو الذى يتوفر فيه الارشاد للمغرور والضال ، ونكتفى بهذا المثال من أسرار

(١) دلائل أسرار . ٢٢٥ - ٢٢٦ .

(٢) طبقات محيل الشعراء : ٥٠ .

(٣) اميزية ٤١٧ .

البلاغة لعبد القاهر لنرى كيف كان عبد القاهر مبدعا ، ومولدا ، ومرشدا ، وبانتالى كيف اكتسبت نظريته فى النظم صفة الاستمرارية فى النقد المعاصر :

يذهب عبد القاهر إلى أننا إذا أردنا أن نشبه شيئا بشيء ، ينبغى أن ننظر إلى الوصف الذى يجمع بين هذين الشيئين ، دون بقية الأوصاف الأخرى فى المشبه به . فإذا شبهنا « فلانا بالأسد » قصدنا إلى الاشتراك بين الطرفين فى صفة الشجاعة وحدها ، وأثبتنا « لفلان » حظا ظاهرا فى صفة الشجاعة .

وإذا قلنا : « هو الأسد » تناهينا فى الدعوى ، إما قريبا من الأسد لفرط بساطة الرجل ، وإما على سبيل التجوز ، حين جعلنا الرجل بحيث لا تنقص شجاعته عن شجاعة الأسد ، ولا يعدم شيئا منها .

وإذا كان الأمر على سبيل التشبيه ، وقصدنا أو اعتقدنا أن اسم الأسد لم يوضع له إلا للشجاعة التى فيه ، وأن سائر صفاته الأخرى عيال على الشجاعة ، وتبع لها ، ثم أثبتنا تلك « الشجاعة » بعينها إلى المشبه ، حتى لا اختلاف ، ولا تفاوت ، فقد جعلنا « الأسد » للمشبه ، لا محالة .

لأن قولنا : « هو هو » يحتمل معنيين :

١ — أن يكون للشئ اسمان ، يعرفه الخاضب بأحدهما دون الآخر ، فإذا ذكر باسمه الآخر ، توهم أن هناك شيئين ، لا شيئا واحدا .

فإذا قيل : « زيد هو أبو عبد الله » عُرف أن هذا الذى ذكر الآن هو إندى عرف من قبل : باني عبد الله .

٢ — أن يراد تحقيق التشابه بين الشيئين ، وتكميله خما ، ونفى الاختلاف والتفاوت عنهما ، فيقال : « هو هو » أى لا يمكن الفرق بينهما ، لأن الفرق يقع إذا اختص أحدهما بصفة لا تكون فى الآخر .

وهذا المعنى الثانى فرع عن المعنى الأول . وذلك أن التشابهين تشابها تاما لما كان يحسب أحدهما أنه هو الآخر ، ويتوهم الرأى خما فى حالين أنه رأى شيئا واحدا : كان مثلين مثل : « هو هو » .

والمشبه إذا كان أمره وفقا على الشجاعة ، ثم لم يثبت بين هذه الشجاعة ، وشجاعة الأسد فرق ما ، فقد صار إلى معنى قولنا : « هو هو » بلا شبهة .

وإذا تقرّرت هذه الجملة ، فقولنا :

فإنك كالليل الذى هو مدركى

إن أردت فيه طريق المبالغة ، فقلت : فإنك الليل الذى هو مدركى ، لزمك لا محالة أن تعتمد إلى صفة من أجلها تجعل « الليل » « كالشجاعة » التى من أجلها جعلت الرجل الأسد .

فإن قلت : تلك الصفة هى « الظلمة » وأن النابغة الذبيانيّ قصد شدة سخط النعمان بن المنذر عليه ، وراعى حاله — أى حال النابغة وهو المسخوط عليه — وتوهم أن الدنيا تظلم في عينيه حسب الحال في المستوحش الشديد الوحشة ، كما قال الآخر :

اعيدوا صباحى فهدر عند الكواعب

قيل في الجرب من هذا الاعتراض : إن هذا التقدير — إن استجزناه ، وعملنا عليه — فإنه مقبول إذا كان الكلام على ظاهره ، وكان حرف التشبيه مذكورا داخلا على كلمة « الليل » التى هى المشبه به ، كما جاء في بيت النابغة .

أما إذا أردت المبالغة فلا يصح ذلك : لماذا ؟

لأن الصفات المذكورة لا ينبغي أن يواجه بها الممدوحون ، فلا يقال لأمر : أنت الليل ، ولا تستعير الأسماء الدالة عليها لهم إلا بعد أن تتدارك ، وتقرن إليها أصدادها من الأوصاف المحبوبة : مثل :

« أنت الصاب والعسل » ولا تقول في حالة المديح : « أنت الصاب » وتسكت على ذلك .

حتى إن الخاذق لا يرضى بهذا الاحتراز وحده ، وإنما يزيد ، ويختال في دفع ما يغشى النفس من الكراهة ، بإلاق الصفة التى ليست من الصفات المحبوبة ، فيصل بالكلام ما يخرج به إلى نوع من المديح كقول المتنبي : —

حسن في وجود أعدائه أقبح من ضيفه رأته السّوام

فإيه بدأ فعمل ممدوحه حسنا على الإطلاق ، ثم أراد أن يجعله قبيحا في عين أعدائه . على العادة في مدح الرجل بأن عدوه يكرهه ، فلم تسترح نفسه إلى ما سبق

عن تمهيده ، وتقدم من احترازه في تلافى ما يبيح إطلاق صفة القبح ، حتى وصل به هذه الزيادة من المديح ، وهي كراهه سوامه لرؤية أضيافه ، وحتى حصل ذكر القبح مغموراً بين حسنين ، فصار كما يقول المتحمنون : يقع النجس مضبوطاً بين سعدين ، فيبطل فعله ، ويتمحق أثره^(١) .

انظر كيف كان عبد القاهر مبدعاً يكتشف بيت النابغة الذبياني بطريقة جديدة لم يقف عليها ناقد من قبل ، وكيف حلل التشبيه تحليلاً علمياً فائقاً من منطلق الصفة المشتركة بين طرفيه ، وهل هي حقيقة ، أو ادعاء ، أو مبالغة ، وكيف لا تكون حقيقة ؟ وكيف لا تحمل إلا أن تكون ادعاء أو مبالغة ، حتى يستقيم الكلام ، ويستقيم المعنى وكيف فرّع على ذلك : معنى التشبيه في بيت النابغة ، وأنه لا يصح أن تحذف (الكاف) من (الليل) وإلا خرج التشبيه من صوابه إلى الخطأ ، ومن البلاغة إلى اللابلاغة ، ومن الدقة والتحرير ، إلى الإحالة وإهديان .

ثم انظر إلى المقام ، وما تقتضيه بلاغة المقام هنا في بيت النابغة ، إنه يقتضي ألا يخاطب الأمير « بأنه الليل » في مواجهته ، فذلك غير لائق بمخاطبة الأمراء ، وإن كانت النية حسنة ، والقصد سليماً ، ولابد أن ينبئ التبرير ، إذا ما للقصد النية ، وإلا خرج عن حدّ البيان .

وقديما استكر على جرير قوله في مواجهة عبد الملك بن مروان :

أتصحر أم سؤادك غير صاح شمسية هم ركبك بالروح
وقال : الخليفة : بل فؤادك أنت .

مع أن القصيدة درة رائعة في جبين المديح العربي ، وكفياً أنها تشمل على بيت احتزر له عبد الملك ، وطلب إجماعه ، وهو :

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح
واستكر على الشاعر الآخر على بن الجهم في مخاطبته للتموكل قوله :
أنت كالكلب في حفاظك للو د كالنيس في قراع الخطوب
فقليل : اذهبوا به إلى الحاضرة ، لترق جلافته .

(١) أسرار البلاغة : ٣١٨ وما بعدها

هذه الصفات القيحية لا ينبغي أن يوصف بها — في مقام المدح والإمارة والخلافة — إلا بعد أن تتدارك ، وتقرب إليها أضدادها من الصفات المحبوبة ، فتقول لصاحبك : « أنت الصاب والعسل » فيفيد ذلك أن صاحبك علقم المرارة ، ومرارة العلقم في حال غضبه ، وعسل الحب ، وحب العسل ، في حال رضاه ، فتكون بذلك قد أصبت كبد الحقيقة البلاغية .

أما إذا قلت لصاحبك : أنت الصاب « وأمسكت ، فقد ألحقت به صفة شائنة ، تكثر الصفو ، وتعكر المزاج ، وتقلب الحقيقة التي أردتها رأساً على عقب ، فهجوته من حيث تريد مدحيه ، وأسقطت من منزلته من حيث تريد أن تصور رفعتها ، وترتفع إليها .

وانظر كيف كان عبد القاهر « مولداً » يكتشف ذاته ، من خلال بيت النابغة ، إنه لم يقف عند بيت النابغة ، لمجرد أن يكتشف فيه سمو التشبيه الذي يرمز إلى سمو المعنى ، فقط ، ولم يكتشف فيه حقيقة بلاغية تؤدي إلى أن يرتفع الكلام من خلالها درجات فقط ، وإنما أضاف إلى ذلك كله الحقيقة الناصعة التي يدافع عنها في نظرية النظم « وأن الكلام نظم » وأن البلاغة نظم ، تتجلى فيه العلاقات بين الكلمات ، لإبراز المعاني ، والكشف عن وضاءتها وسحرها وجاذبيتها ، كما تتضح العلاقات في ثياب العروس المجلوة ليلة زفافها بين فتحة الصدر ، واتساع الذيل الفضفاض ، وضيق الوسط ، وبين الألوان التي بها تصبغ هذه الثياب ، ولون الوجه ، الذي يعكس الفرح والسعادة والأمل في تلك اللحظة الخالدة من لحظات العمر .

انظر كيف ينتشي عبد القاهر باكتشافات نفسه ، حين يجد نظريته تخضع لمقياس العلم والمنطق ، كما تخضع لمقياس العاطفة والشعور ، وحين يجد ذوقه محلقاً بمسح عن جبين النصوص غبار الزمان والمكان ، ويجليها من خلال نظريته كما تجلى العروس ليلة زفافها .

إنه يتبحر في مجال المقارنة من خلال هذه الصفات التي لا ينبغي الموازنة بها ، فيقف عند نص حلق في القمة ، ويقابله بسن آخر هوى إلى الحضيض ، لتبين الحقيقة ، وتكشف ، وبضئها تميز الأشياء ، كما يقول الشاعر العربي .

إنه يذكر بيت المتبي :

حسن في وحوه أعدائه أقسح من ضيقه رأته السوام

ويحمله تحليلاً نقدياً رائعاً ، يؤكد به نظريته في نظم الكلام وتأليفه واستوائه كما قلنا ، ويذهب من أجهة المقابلة إلى أن انتباهون بهذا النحو من الاحتراز قد جنى على أئى تمام ، حتى صار ما يعنى عليه منه ، أبلغ شئ في بسط لسان القادح فيه ، والمنكر لفضله ، وأخسر حجة للمتعصب عليه .

وذلك أنه لم يبال في كثير من مخاطبات الممدوح بتحسين ظاهر اللفظ ، واقتصار على صميم التشبيه . وأطلق اسم الجنس الخسيس كاطلاق الشريف النبى ، في قوله :

وإذا ما أردت كنت رشاءً وإذا ما أردت كنت قلياً
فصلك وجه المروح كما ترى بأنه رشاء وقلب ، ولم يحتشم أن قال :

ما زال يهتئ بالمكانم والعلى حتى ظننا أنه محموم
فجعل ممدوحه يهتئ ، وجعل على مميحه الحمى ، وظن أنه إذا حصل له البالغة في إثبات المكارم له ، وجعلها مستبقة بأفكاره وخواطره ، حتى لا يصدر عنه غيرها ، فلا ضير أن يلقاه بمثل هذا الخطاب الجافى ، والممدوح اشتاق^(١) .

أألت معى في مرة الثالثة أن عبد قاهر مرشد يهدى المغرور إلى طريق انبهم
وحسن التأويل ، ويبى الضال إلى طريق انبيان ؟

ويستمر صاحب نظرية النظم منتصب خلاوة هذا البيان المقدى لاني يؤكد أنه مبذع ، ومولد ، ومرتب ، وأنه يحمل في حشائه آلة نقدية فريدة من الذوق الثريلاً ، فيذهب إلى أن الوجه — عنده — ألا يكيب هذا المعنى الذى اكتشفه في بيت التابغة اندياني ، حتى يقصر التشبيه على ما تفيد الجملة الجارية في صلة وصول (الذى هو مدركى) فقد حذ في الخير عن السي عبيد : « ليدخلن هذا المدن ما دخل عليه الليل »

فكما يجرد المعنى هنا للحكم الذى حذر الليل « من الوصول إلى كل مكان ، ولم يكن لأعتار ما اعتبره من شبه ظلمت وجه من التأويل ، كذلك يجوز أن يتجرد في البيت له ، ويكين ما ادعوه من إشارة بظلمة الليل إلى إدراكه التابغة ساخطاً — ضرباً من التعق والتطلب — نعل الشاعر لم يقصده .

(١) أسرار الملاعة : ٢٢٠

وأجسن ما ينتصر به لهذا المعنى أن يقال : إن البهار بمنزلة الليل في وصوله إلى كل مكان ، فما من موضع من الأرض إلا ويدركه كل واحد منهما ، فكما أن الكائن في النهار لا يمكنه أن يصير إلى مكان لا يكون به ليل ، كذلك الكائن في الليل لا يجد موضعا لا يلحقه فيه نهار ، فاختصاصه الليل دليل على أنه قد روى في نفسه ، فلما علم أن حالة إدراكه ، وقد هرب من النعمان بن المنذر حالة سخط وغضب وانتقام رأى التمثيل بالليل أولى .

ويمكن أن يزداد في نصره هذا المعنى وتوكيده وتجليته بقول الشاعر :

نعمة كالشمس لما طلعت بثت الإشراق في كل بلد
وذلك أنه قصد ههنا نفس ما قصده النابغة في تعميم الأقطار ، والوصول إلى كل مكان ، إلا أن النعمة لما كانت تسر ، وتؤنس ، أخذ المثل لها من الشمس .
ولو أنه ضرب المثل لوصول النعمة إلى أقاصي البلاد ، وانتشارها في العباد ، بالليل ، ووصله إلى كل بلد ، وبلوغه كل أحد ، لكان قد أخطأ خطأ فاحشا .

إلا أن هذا وإن كان يحىء مستويا في الموازنة ، فالفرق كبير بين ما تكره من الشبه ، وما تحب ، لأن الصفة المحبوبة إذا اتصلت بالغرض من التشبيه نالت من العناية بها ، والحفاظ على غيرها قريبا مما يناله الغرض نفسه ، وأما ما ليس بمحبوب ، فيحسن أن تعرض عنها صفحا ، وتدع الفكر فيها^(١) .

وانظر إلى براعة عبدالقاهر وقدراته الذوقية المتجددة في النظر إلى بيت النابغة والعلّة في ترك النابغة أن يمثل « بالنهار » ، وإن كان بمنزلة « الليل » فيما أراده ، أن هذا الخطاب كان من النابغة بالنهار لا محالة ، وإذا كان النابغة يخاطب النعمان بن المنذر ، وهو في النهار ، بُعد أن يضرب المثل بإدراك النهار له ، وكان الأولى أن يمثل بإدراك الليل الذي ينتظر إقباله ، ويتوقع زحفه على النهار .

فكأنه قال : وهو في صدر النهار ، أو في آخره : لو سرت عنك ، لم أجد مكانا يقينى الطلب منك ، ولكن إدراكك لى ، وإن بعدت واجبا كإدراك هذا الليل

(١) المرجع السابق : ٢٢١

المقبل في عقب نهاري هذا إياي ، ووصوله إلى أى موضع بلغت من الأرض .
وههنا شيء آخر ، وهو أن تشبيه النعمة في البيت الأخير بالشمس ، وإن كان
من حيث الغرض الخاص ، وهو الدلالة على العموم ، فهناك الشبه الآخر من كونها
مؤنسة للقلوب ، وملبسة العالم البهجة والبهاء كما تفعل الشمس ، وكان هذا الشبه
حاصلا على سبيل العرض ، ويضرب من التطفل .

فإن تجريد التشبيه لهذا الوجه الذي هو الآن تابع ، وجعله أصلا ومقصودا على
الانفراد مألوف معروف ، كنولنا : نعمتك شمس طالعة .

وليس كذلك الحكم في الليل ، لأن تجريده لوصف الممدوح بالسخط مستكروه
محمقوت ، حتى لو قلت : أنت في حال السخط ليل ، وفي الرضى نهار ، فضفقت
هكذا تجعله بسخطه ، لم يحسن منك ذلك .

وإنما الواجب أن تقول : النهار ليل علي من يغضب عليه ، والليل نهار لمن يرضى
عنه ، وزمان عدوك ليل كله ، وأوقات وليك نهار كلها :

كما قال الشاعر :

أيامنا مصقولة أطرافها بك والليالي كآيا أسحار

وقد يقول الرجل محبوبه : أنت ليل ونهاري : أى بك تضيء الدنيا وتظلم ، فإذا
رضيت فدهرى نهار ، وإذا غضبت فدهرى ليل ، كما تقول : أنت داني ودواني ،
وبري وسقامي ، ولا تكاد تجد أحدا يقول : « أنت ليل » على معنى أن سخطك يظلم
به الدنيا ، لأن هذه العبارة بالذم والوصف بالظلمة وسواد الجلد ، وتغييم الوجه
أخصر ، وبأن يراد بها أخلق ، وهذا المعنى منها إلى القلب أسبق^(١) .

وليت عبد القاهر الذي اتخذ من الجملة وحدة متكاملة تكامل أعضاء الجسد
الواحد بما تشتمل عليه من فكر وعاطفة ، اتجه بذوقه الفذ إلى إدراك عالم التقصيدة
كوحدة للعمل النفسى ، يموح بألوان من الأسرار الفكرية والشعورية والخيالية الرائقة ،
إذن هللنا لعبد القاهر ، في هذا العصر ، ونها على نقاد العصر الغربيين ، بأن عبد
القاهر أدخل منهم في محال المعاصرة ، بل هو سابق للزمان والمكان ، ومخلق فرق
الزمان والمكان ، ومكنها طبيعة الأشياء ، أن تقف ظروف العصر بإغنيه عند حد

(١) ارجع السطور ٣٢٢ - ٢٢٣

معين من التفوق ، لترك للأجيال المستقبلية مواصلة المسيرة ، ليتصل الماضي بالحاضر ، وينفذ الحاضر بمقاييسه الفنية أو ببعضها ، إلى أعماق المستقبل ، فيشيع في جوانبها حرارة ووهجا ونورا- من التراث الخالد .

النقد أدب

يذهب صاحب الغريال إلى أن الناقد لا يعاب ، لكونه لا ينتج أدبا ، ويقصد بذلك إلى أنه لا ينظم قصيدة ، ولا يكتب قصة ، ولا يؤلف مسرحية ، فلماذا لا يكون النقد ضربا من الأدب ؟ أليس الناقد شارحا ومفسرا ومعلّلا للأدب ، ومقيّما للأديب ؟ فماذا بقي بعد ذلك ؟ بقي الإنشاء ، والإنشاء لون من الأدب ، والنقد وصف ، والأدب إما إنشائي أو وصفي وكلاهما على مستوى عال من الفنية والإدراك .

ومن جهة ثانية فالناقد أديب ، يتذوق الأدب ، ويصل بروحا نيته إلى أعماق الأفكار والأحاسيس والخيالات والصور التعبيرية، سواء في الشعر ، أو في القصة ، أو في المسرحية ، إنه يعيش الأديب معاشة كاملة ، ويستغرق في عالمه استغراقا كاملا ، حتى يتفاعل ويهتز ويضطرب ، أو يتقبض ، ويزور ، وتقلص عضلاته وأسايره ، من هنا يستطيع الناقد أن يدخل إلى مستودع روح الشاعر والقصاص والمسرحي ، ويتفقد مخبآت كل واحد منهم ، حتى تتولد فيه حالة نفسية كالتي تمخضت فيهم ، فيصبح كأنه الشاعر ، وكأن القصيدة من نسج خياله ، والقصاص ، وكأن القصة من وحي موهبته ، والمسرحي ، وكأن المسرحية من بنات ريشته الفنية .

وما من ناقد إلا وهو يستطيع أن ينتج أدبا ، لأنه ما دام يعمل هذا الطبع المتذوق ، وهذا الذوق المطبوع على الإحساس بالجمال ، وما دام يتمتع بهذا الكم الهائل من الثقافة ، وما دام يحمل في أحشائه فكرا متوقدا ، وعصيرا ثقافيا زائدا ، وسباحة هائلة في آفاق الخيال ، فما الذي يحول بينه وبين الأدب الإنشائي ؟ ألا يستطيع من يكتشف الأدب الإنشائي ، والأديب الإنشائي أن يكون أديبا قبل أن يكون ناقدا ؟

وعلى الجملة فالعلاقة وثيقة بين النقد والأدب ، فالناقد يقوم على الفهم ، والتقدير ، والموازنة ، ويعتمد على الذوق المهذب المصنّف الذي هو مزاج من العقل والعاطفة والخيال ، ثمّة لمواهب فنية ، ودراسات قديمة ، ويكمن الفرق بينه وبين الأدب بمعناه الخاص بأن الأدب سابق ، والنقد لاحق ، وأن الأدب يتصل بالطبيعة

اتصالا مباشرا ، والنقد يراها خيما يتناول من آثار الشعراء والكتاب ، والأدب إيجابى ، ينتج ما نقرأ أو نسمع ، شعرا ، أو خطابة أو قصة ، والنقد فى الأصل سلبى ، يخاسب الأديب ، ويقدّر آثاره ، وقد يكون إيجابيا يهدى إلى السبل القويمة للإنتشاء ، والأدب ذاتى ، يصوّر شخصية الأديب ، وموهبه الخاصة ، ولكن النقد مزيج من الذاتية والموضوعية ، فهو مقيد بأصول علمية مقررة من جهة ، ومتأثر بالذوق الناقد ووجهة نظره من جهة ثانية .

وهذا يدل على أن الأدب فن خالص ، والنقد فيه من الفن والعلم ، وأخيرا يكون الأدب إنشاء ، والنقد وصفا فى الاصطلاح الحديث^(١)

الحاجات الروحية المشتركة بين الأفراد والأمم :

ولعلك تتقف معنى دقائق معدودة ، لتبين هذه المعانى الروحية التى أثارها صاحب الغريال فى نقده أمام عبد القاهر فى جولة أخرى ، حينما يبرز تأثير التمثيل النفسى ، ويقرر أنه مما اتفق العقلاء عليه : أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى ، أو برزت هى باختصار فى معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كس الأبيّة ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشب من نارها ، وضاعف قواها فى تحريك النفوس خا ، ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صباة وكلفا ، وقسر الطباع على أن تعطىها محبة وشغفا .

فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم ، وأنبل فى النفوس وأعظم ، وأهزّ للمعطف ، وأسرع للألف ، وأجلب للفرح ، وأغلب على المعتدح ، وأوجب شفاعة للمادح ، راقضى له بغرّ المواهب والمناجح ، وأسير على الألسن وأذكر ، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر .

وإن كان ذمّا كان مسّه أوجع ، وميسمه ألدع ، ووقعه أشدّ ، وحدّه أجدّ ، وإن كان حجاجا كان برهانه أنور ، وسلطانه أقنر ، وبيانه أبهر ، وإن كان افتخارا كان متأوه أبعد ، وشرفه أجدّ ، ولسانه ألدّ .

وإن كان اعتذارا كان إلى القبول أقرب ، وللقلوب أخلب ، وللمسخائم أسلّ ، ولغرب الغضب أفلّ ، وفى عقد العقيد أنفت ، وعلى حسن الرجوع أبعث . وإن كان وعظا كان أشنى للمصدر ، وأدعى إلى الفكر ، وأبلغ فى التشبيه والزجر ، وأجدر

(١) أصول النقد الأدبى : للأستاذ أحمد الشايب : ص ٥٠

بأن يجلي الغيابة ، ويصّر الغاية ، ويرى العليل ، ويشفى الغليل^(١) .
ولا يكفي عبد القاهر بأن يسوق هذا التحليل النقدي النظري ، ولكنه يشفعه
بأمثلة رائعة من الشعر ، تكشف عما يعتمل في بركان النفس من حاجات ودوافع ،
مثل قول البحتري :

دان على أيدي العفاة وشاسع عن كل ندّ في الندى وضريب
كالبدر أفرط في العلوّ وضروءه للعصبة السارين جدّ قريب

ويستميح قارئه أن يفكر في حاله وحال المعنى معه وهو في البيت الأول ، لم ينته
إلى الثاني ، ولم يتدبر نصرته إياه ، ثم يقيسها على الحال وقد وقف على البيت الثاني ،
وتأمل طريقه ، فسوف يعلم بُعد ما بين حالتيه ، وشدة تفاوتهما في تمكن المعنى
لديه ، وتوجيه إليه ، ونبله في نفسه ، وتوفيره لأنسه ، ليحكم أخيراً بالصدق لعبد
القاهر فيما قال ، وبالحق فيما ادّعى .

وكذلك على القارئ أن يتعهد الفرق بين أن يقول : فلان يكّد نفسه في قراءة
الكتب ، ولا يفهم منها شيئاً ، ثم يسكت ، وبين أن يتلو الآية الكريمة « مثل الذين
حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً »
وينشد قول الشاعر :

زوامل للأشعار لا علم عندهم بجيئتها إلا كعلم الأباغر
لعمرك ما يدرى البعير إذا غدا بأوساقه أو راح ما في الغرائر

والفصل بين أن يقول : أرى قوما لهم بهاء ومنظر ، وليس هناك مخبر ، ويقطع
الكلام ، وبين أن يتبعه نحو قول الحكيم : أما البيت فحسن ، وأما الساكن فردى .
وقول ابن لذك :
في شجر السرو منهم مثل له رُواء وماله ثمر

وقل ابن الرومي :

فغدا كالأخلاف يورق للعسّين ويأى الأثمار كل الإباء

(١) أسرار البلاغة ٩٢٠ وما بعدها :

وقول الآخر :

فإن طرّة راقتك فانظر فرميا أمر مذاق العود والعود أخضر
وانظر إلى المعنى في الحالة الثانية ، كيف يورق شجره ويشمر ، ويفترّ ثغره ويبسم ،
وكيف لا تجتنى العسل من مذاقته ، كما ترى الحسن في هيئته ولباسه ، وأنشد قول ابن
لنكك :

إذا أخوا الحسن أضحى فعله سمجا رأيت صورته من أقبح الصور
وتبين المعنى ، واعرف مقداره ، ثم أنشد البيت بعده :

وهبك كالشمس في حسن ألم ترنا نفرّ منها إذا مالت إلى الضرر
وانظر كيف يزيد شرفه عندك .

وتأمل كذلك بيت أبي تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
مقطوعاً عن البيت الذي يليه ، والتمثيل الذي يؤديه ، واستقص في تعرف قيمته
على وضوح معناه ، وحسن مزينه ، ثم أتبعه إياه .

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود
وانظر : هل نشر المعنى تمام حلقته ، وأظهر المكنون من حسنه وزينته ، وعطرك
بعرف عوده ، وأراك النظرة في عوده ، وطلع عليك من مطلع سعوده ، واستكمل
فضله في النفس ونبله ، واستحقّ التقديم كله إلا بالبيت الأخير ، وما فيه من التمثيل
والتصوير ؟

وكذلك فرق في بيت المتنبى :

ومن يك ذا هم - مرّ مريض نجدُ مرّاً به الماء الزلّالاً
لو كان سلك بالمعنى الظاهر من العارة كقولك : إن الجاهل الفاسد الطمع
يتصور المعنى بغير صورته ، ونحوه إليه في الصواب أنه أخطأ ، هل كنت تجد هذه
الروعة ؟ وهل كان يبلغ من ردّ الجاهل وقمعه والتهجين له والبكتف عن نقصه ما بلغ
التمثيل في البيت ؟

وقال بين أن تقول : إن الذي يعظ ولا يتعظ يضر نفسه من حيث ينفع غيره
— وتقتصر عليه — وبين أن تذكر المثل فيه على ما جاء في الخبر من أن النبي ﷺ
قال : « مثل الذي يعلم الخير ، ولا يعمل به مثل السراج الذي يضيء للناس ، ويحرق
نفسه » ويروي : « مثل الفتيلة تضيء للناس وتحرق نفسها »

وكذلك وازن بين قولك للرجل وأنت تعظه : « إنك لا تجزي على السيئة حسنة ،
فلا تغر نفسك » وتمسك ، وبين أن تقول في أثره : إنك لا تجني من الشوك العنب ،
وإنما تحصد ما تزرع »

وكذا بين أن تقول : لا تنثر الدرّ قدام الخنازير ، أو لا تجعل الدرّ في أفواه
الكلاب ، وتنشد نحو قول الإمام الشافعي رحمه الله :

أأنثر درّا بين سارحة الغنم وأنثر منظوما لرعاية النعم

.....

فمن منح الجهال علما أضاعه ومن منع المستوجبين فقد ظلم
وكذا أن تقول : الدنيا لا تدوم ، ولا تبقى ، وبين أن تقول : « هي ظل زائل ،
وعارية تسترد ، ووديعة تسترجع » وتذكر قول النبي ﷺ « من في الدنيا ضيف ، وما
في يده عارية ، والضيف مرتحل ، والعارية مؤداة »

وتنشد قول لبيد :

وما بالمال والأهلون إلا ودائع ولا بد يوما أن تردّ الدوائع
وقول الآخر :

إنما نعمة قوم متعة وحياة المرء ثوب مستعار

والعلل والأسباب لذلك كله أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي
إلى جلّي ، وتأتيها بصريح بعد مكني ، وأن تردّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر
هي بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى
الإحساس ، وعما يعلم بالفكر ، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد
من طرق الحواس ، أو المركوز فيها من جهة الطبع ، يفضل المستفاد من جهة النظر
والفكر في الثقة والاستحكام ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ، كما قالوا : « ليس الخبر
كالمعاينة ، ولا الظن كالبقين »^(١)

(١) أسرار السلاعة ٩٨٠ وما بعدها :

هذه المعاني تُرى تعتمل في نفوس البشر جميعا ، لا تتقيد بزمان ولا مكان ، ولا تعبت بها ربح الحياة المختلفة ، ولا تتأثر باختلاف الأذواق ، لأنها وليدة العوامل النفسية ، أو وليدة الغرائز الطبيعية في الإنسان .

والتعبير عن هذه المعاني في صياغة أدبية يبرزها من عالم الضمير إلى العالم المحسوس ، ولقد رأينا عبد القاهر يبدع من خلال الأمثلة التي مضت في صلة هذه المعاني بمجال الصفاء الوديع ، وكيف تنكشف من أصدافها المضئية في صور مادية من التراكيب المنظومة ، هذه المعاني الطبيعية في النفس البشرية حقائق لا مجال لتحلاف عندها ، أو تعدد وحدها - المظهر حولها ، أليست الآمال والآلام والأوجاع والصدق والكذب واخب والكراهية والبخل والكرم حقائق تعج بها الحياة ، وتتطلب تضريرها في قوالب فنية مرسومة ؟

وألين الإنسان بما في داخله من دنيا الغرائز هو المحور الذي تدور حوله الحياة بكل متناقضاتها ، وتتفاعل معه ، ويتفاعل معها ؟ وبجىء الأدب ، ليصور محور الحياة ، أو حقيقتها انكبرى ، وهي الإنسان بكل ما فيه ، وماله ، وما عليه ؟ كم كان عبد القاهر رائعا في نقده التحليلي لهذه التمازج التي صورت بعض معالم النفس ، مستمدا قدرته في هذا التحليل من طاقته الروحية الذوقية الجميلة .

وكم كانت المعاني ، أو أرواح الكلمات ، تنبض من خلال النظم في الأبيات التي ساقها صاحب الدلائل ، ولكل كلمة رنين ، وصبغة ، ولون ، ولكل جملة حظيا من النغم الموسيقي ، في تآلف مقدراتها ، ودقة العلاقات فيما بينها ، بحيث تولد عن ارتباط معانيها معنى رائق ، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة معبرة ، ومن انسجام نغماتها نحن تستريح لوقعه الأنفاس ، وتبدأ ، وتطمئن .

٧ - في الذوق الأدبي للأستاذ أحمد الشايب

يخلص أستاذنا المرحوم أحمد الشايب من خلال نظريته في المعاجم عن معنى الذوق إلى أنه في معناه الحسي الأول علاج الأشياء باللسان ، لتعرف طعمها ، ويتبع ذلك الدلالة على ثمره الذوق من حلاوة ، أو ملوحة ، أو مرارة ، أو حموضة ، ثم الشعور من الأشياء ، أو الاطمئنان إليها .

وانتقلت الكلمة بعد ذلك إلى علاج الأخطاء بالنفس ، لتعرف خواصها الحسية أو الذميمة ، كتحسين الألوان وتناسيبها وجمال الألفاظ وبلاعتها ، وروعة الأنغام

وانساقها ، وعكس ذلك ، ويبدأ دخلت دائرة الفنون الجميلة ، لتدل على هذه الملكة أو الموهبة التي تدرك ما في الآثار الفنية من كمال وجمال ، أو نقص ودمامة ، وكانت في الأدب لتدرك حسن التعبير اللغوي ، أو قصوره ، فتمهّد بذلك للحكم السديد ، والتفسير الواضح الصحيح .

ويستدلّ على ما ذهب إليه بتعريف الأستاذ حامد عبد القادر للذوق : بأنه قوة يقدر بها الأثر الفني ، أو هو ذلك الاستعداد الفطري المكتسب الذي نقدر به على تقدير الجمال ، والاستمتاع به ، ومحاكاته بقدر ما نستطيع في أعمالنا وأقوالنا ، وأفكارنا .

ويقول الأستاذ أحمد ضيف : « ولا يصح أن يبنى النقد على الأذواق الخاصة ، لأن الذوق استحسان ما يحبه الإنسان ، ويميل إليه ، وهذا غير ما يراد من النقد ، إذ النقد الصحيح تحليل فكر شخص آخر غير فكر القارئ نفسه ، واندماج الإنسان في نفس غيره ، لينهم بفكره ، ويدرك عقله بعقله ، والذوق تحليل نفس القارئ ، فندير لمناسبة ما يقرأ ، وبسبب ما يجده ، مما هو في نفسه في كلام غيره ، إذ شعور القارئ بسروره ، ورضاه عما يقرأ ، هو في الحقيقة ناشئ من أنه وجد ما يحبه ، وما يميل إليه ، وذلك شيء من خواصّ نفسه ، وميولها الذاتية ، فكأنه إنما وجد فيما يقرأ نفسه ، لا نفس الكاتب ، وعجب بميوله وآرائه ، لا بميول الكاتب وآرائه ، أو أنه وجد إنساناً حرّ صورّ نفسه بالصورة التي هي عليها ، ووجد أفكاره يعبر عنها غيره ، فهو إذ فهم ذلك فإنما يفهم نفسه^(١) »

فالذوق من هنا هو القوة التي يقدر بها الأدب ، وتبين قيمة نصّونه ، ودرجتها ، فكان الذوق هو : « سيرة انتقد الأدب وأداته . »

وليس الذوق منكبة سيطرة كما قد يتوهم ، ولكنه مزيج من العاطفة والعقل والحس ، ولعل ذلك من أسباب اختلافه باختلاف الأفراد ، إذ يندر أن نجد اثنين يتفقان فيما يصبیان من هذه ' ناصر كيفاً وكماً ، وكان لذلك من غير شك مظاهر في نقد الأدب ، فبين غلب على ذوقه عنصر الفكر أثر شعراء المعاني كأبي تمام وابن الرومي والمتنبي ونعري ، وفضل كتاب الثقافة كالجاحظ وابن خلدون ، ومن غلبت عليه العاطفة فنش شعراء النسيب والحماسة والعتاب ، وبالحطباء والوصاف ، ومن كان شديد الحسّ فضل أسلوب البحتری وشوقي ، كما يفضل الموصّفي والرسم

(١) حامد عبد القادر في «عند العيش» : الجزء ٣ ص ٣٤٧ ، ومقدمة لقراءة ملاحظة العرب لأحمد مصطفى : ص ٩٢

الجميل . والمقرر أن الذوق حبة طبيعية ، ينمّيها الدرس ، ويهذبها ، ويسمو بها إلى درجة محمودة .

فالأديب ذو الفطرة الذواقة يفيد من قراءة الأدب ، ومعالجة الفنون ، ويكون لتربيته العقلية والعلمية دخل كبير في سداد أحكامه الأدبية واتزانها ، كما يكون أقدر على إنشاء الأساليب البارعة ، وصوغ الأخيصة الجميلة ، وصدق التعبير عن أسمى العواطف وأصدقها .

ويمثل أستاذنا الشايب بما لحظه عبد القاهر في قول الشاعر — وإن لم يفسر —
ويمثل به أبو بكر رضى الله عنه حين أتاه كتاب خالد بالفتح وهزيمة الأعاجم .

تمنّانا ليلقانا بقمم تخال يياض لأيمهم السرابا
فقد لاقتنا فرأيت حربا عوانا تمنع الشيخ الشرا

وقال عبد القاهر : انظر إلى موضع الفاء في قوله : فقد لاقتنا ، فرأيت حربا ، ولم يزد على ذلك ، ويزيد أستاذنا الشايب بأن هذه الفاء — فيما يرى — صلة بين أمل العدو الخائب ، وشماته عدوه الظافر ، وهى كذلك رمز المفاجأة الخفية ، والوجه المنتصر يلتقى الوجه المغلوب .

وكذلك في قول العباس بن الأحنف :

قالوا : خراسان أقصى ما يراد بنا ثم القبول ، فقد جئنا خراسانا
فإنها هنا رمز الأمل الموعود ، والرغبة في العودة ، ومحاسبة القائلين ، والشفاعة القلب إلى الوطن الأول .

ونزيد على ذلك بأن الفاء للعاقبة ، والعاقبة في القول الأول ، لقاء في حرب عوان ، يكون بعدها فرح بالنصر ، واستبشار بالأمل في ارتفاع كلمة الله .

والعاقبة في القول الثانى الارتياح لأداء المنهمة التى قصدوا خراسان من أجبنا ، وتبهاج الحنين إلى أحبائهم فى الوطن الأول .

والذوق بعد ذلك أقسام : فمه الذوق الحسن ، ومنه الذوق الردىء أو الفاسد ، والنوع الأول هو المراد فى باب النقد ، وإليه تنصرف كلمة الذوق إذا أطلقت ، ويذكر أستاذنا الشايب وصف صاحب الوساطة له بقوله : « فإنما تعنى الذوق المهذب الذى صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وحلته المعطنة ، وألمم الفصل بين

الردىء والجيد ، وتصور أمثلة الحسن والقبيح .

وسمى ذوق حسبي يتصل بالطعوم والألوان والأصوات . الروائح والمناظر ، ومعنوى
بتجبه إلى الأخلية والأفكار والأخلاق والمذاهب والأنظمة والقوانين .

وقد يقسمونه إلى ذوق سلبي ، يدرك الجمال ، ويحسه ، ويتذوقه ، دون القدرة
على تفسير ما يدرك وتعليله ، وذوق إيجابي ، يدرك الجمال ، يعلله .

على أن من أسباب الجمال ما لم يمكن وصفه أو تعليله ، لأنه نتاج عبقرية
معقدة ، فجاء عجيبا ساحرا ، تسكن إليه القلوب ، وتحار في تعليله العقل ، وقد
يكون من أسباب سحره سمو الخيال ، وبساطة الأداء ، أو طبع الأديب ونفسه
العجيبة ، أو كل ذلك وسواه ، وربما كان أهم تقسيم للذوق هو انقسامه إلى عام
وخاص ، ويمكن أن يضاف إلى هذين قسم ثالث هو الذوق الأعم الذي يشترك فيه
الناس بحكم طبيعتهم الإنسانية ، التي تحب الجمال ، وتذوقه طبيعيا كان أم
صناعيا .

وهذا القدر المشترك بين النفوس البشرية هو الذي يجمع بينها ، أو بين المتأدين
منها في الإعجاب بهوميير وشكسبير وجوته والمعري والمتنبي ، ثم يجمع بينها في
الإعجاب بمشاهد الطبيعة الجميلة ، وبالفضائل العامة ، والأفعال الحميدة .

والذوق الأدبي كالأدب ، والشخصية ، والأخلاق ، ليس صلبا ثابتا ، وإنما يخضع
لمؤثرات تؤثر فيه ، فتغير من خواصه ، وتجعل له تاريفا ذا أطوار متعددة ، منها .

(أ) البيئة :

فالذوق عند البدو ، غيره عند الحضرة ، لما بين البيئتين من فروق مادية ومعنوية ،
تطبع عناصر الذوق بطابعها في كليتهما ، هي فروق بين الرقة والخشونة ، بين المعرفة
والجهالة ، وبين الاستقرار والاضطراب ، وبين البساطة والتعقيد ، هي فروق بين ذوق
يطمئن إلى العناصر الخيالية الصحراوية ، وإلى المعاني القريبة الصريحة ، والفضائل
البدوية ، وبين ذوق لا يرضى إلا بصورة الترف ، وعميق المعاني ، وأخلاق المدن ،
والاحتياط في الأداء والصناعة أو التصنيع .

(ب) الزمان :

ومن المقرر أن تقدم الزمان ، وانتقال الإنسان من عصر إلى آخر في درجات الرفق
من شأنه أن يغير في مقومات حياته ، فتزداد معارفه ، وتعمق معانيه ، وترقى فنونه ،

ويتأثر بغيره من الأمم ، ويظهر على ثقافات أجنبية عديدة الجوانب ، فيتهذب عنصرو
الإنسانى ، ويتغير لذلك ذوقه ، وقد يتغير من البساطة إلى التعقيد ، ومن الخشونة إلى
الرفقة ، وقد يترقى فى درجات الحضارة ، فيتشكل بما يتقرر فى عصره من أساليب
متبعة ، ومذاهب مبتكرة ، وهكذا يكون الذوق الأدبى حلقة تاريخية تصور خلاصة
الجهود الثقافية والتهذيبية لعصر من عصور التاريخ الأدبى .

(جـ) الجنس :

وهو فى أصله ثمرة المكان والزمان ، لأن معنى الجنس ، أو الأصل الواحد جماعة
سكنوا مكانا واحدا ، وخضعوا فى حياتهم لعوامله-عهودا طويلة ، فنشأت فيهم طائفة
من العادات والأخلاق وطرق الفهم والإدراك ، مما كونه البيئة فى مواهبهم
واستعدادهم على شكل خاص ، يخالفون فيه سواهم ممن انجبتهم بيئة أخرى .

ولكل جنس طابعه الذوق الأدبى الذى يقوم على خواص معنوية ونفسية هذا
الجنس ، يظهر ذلك فى ميل اللاتينيين إلى رقة الأسلوب وجماله ، وإلى حرية الأداء ،
وروعة الخيال ، وذلك فى الآداب الفرنسية والإيطالية ، وميل الجرمانيين إلى الجزالة
والقوة والميل إلى التجديد ، والأدب العربى ظهرت فيه أذواق متباينة ، وطبائع مختلفة ،
فظهر الذوق الفارسى فى بشار وأبى نواس وابن المقفع ، والذوق الرومى فى ابن
الرومى ، والذوق المصرى فى البهاء زهير .

ويختلف ذوق الرجال عن ذوق النساء ، فمن يقرن شعر الخنساء ، وليلى الأخيلىة
بشعر الرجال فى عصرهما وأقطارهما يجد فرقا واضحا ، فالنساء أرق أسلوبا ، وأقرب
معانى ، وأبسط خيالا .

(د) التربية :

فقد نجد جماعة من جنس واحد ، وبيئة واحدة ، وزمان واحد ، وهم مع ذلك
متباينون الأذواق ، بسبب اختلافهم فى الثقافة والدراسة والتدريب الذى ظفر به كل
منهم ، والحياة الخاصة من لين وخبثونة ، وفصائل أو رذائل ، وصحب وعشير .

والأمثلة على هذا كثيرة منبهة فى تضاعيف الآداب الإنسانية ، نكتفى منها بموقف
ابن الرومى ، حين قيل له : لم لا تشبه كتشبيبات ابن المعتز ؟ فقال : مثل ماذا ؟

فقال : كقوله فى الهلال :

انظر إليه كزورق من غصة قد أثقلته حمولة من عثر

فقال : ثم ماذا ؟

فقال له : قوله في الآزبون ، وهو زهر أصفر في وسطه خمل أسود :

كَأَنَّ أَزْزِينَ سَمَاءَ هَامِيَةٍ
مِدَاهِنَ مِنْ ذَهَبٍ فِيهَا بَقَايَا غَالِيَةٍ

فصاح ابن الرومي : واغوثاه ! لا يكلف الله نفسا إلا وسعها ، ذلك إنما يصف ما عون بيته ، لأنه ابن خليفة ، وأنا أتى شيء أصف ، ولكن انظر إذا وصفت : أين يقع قولي من الناس ؟

فهل لأحد مثل قولي قط في قوس الغمام :

وقد نشرت أيدي الجنوب مطارقا من الجود كُنا والحواشي على الأرض
يطرّزها قوس السحاب يأخضر على أحمر في أصفر إثر مبيض
كأذيال حود أقبلت في غلائل مصبغة والبعض أقصر من بعض

(هـ) الشخصية الفردية أو المزاج الخاص :

يرى « مكدوجل » أن المزاج هو مجموعة الآثار التي تحدثها في الحياة العقلية التغيرات الغذائية والكيميائية التي تحدث باستمرار في أنسجة الجسم ، ويعتبر هنا ما يلاحظ من تفاؤل صاحب المزاج الدموي ، أو تشائم السوداوي ، وما لنحو ذلك من أثر في الذوق الأدبي إنشاء ونقدا ، فهذا ابن الرومي كان متطيرا حاد المزاج ، مريض الطبع ، أنشده بعضهم :

ولما رأيت الدهر يُؤذِن صرّفه بتفريق ما بيني وبين الحباب
رجعت إلى نفسي ، فوطنتها على ركوب جميل الصبر عند النوائب
ومن صعب الدنيا على جور حكامها فأيامه محفوفة بالمصائب
فخذ خلصة من كل يوم تعيشه وكن حذرا من كامنات العواقب
ودع عنك ذكر الفأل والزجر واطرح تطير جار أو تفاؤل صاحب

فبقى ابن الرومي مبهوتا ينظر إليه ، ثم تبين الحاضرون أنه شغل قلبه بحفظ هذه الأبيات ، ومن الطبيعي أن يعنى صاحب هذا المزاج بمثل هذه الأبيات ، وهو القائل :

لما تؤذن الدنيا به من صروفها .. يكون بكاء الطفل ساعة يؤلّد
وإلا فما ييكبه منها وإنما لأرحب ممّا كان فيه وأرغب
إذا أبصر الدنيا استهل كأنه بما سوف يلقي من أذاها مهدّد

فقد خلّج على الدنيا من مزاجه الحزين المتشائم ، وأبكى الطفل حين الولادة من
كوارثها المرقوبة ، ومثله في ذلك أهر العلاء المعري ، في حين أن انبجرتي يخلج على
الرييح بهجة من نفسه وحسّه فتشيع فيه الحياة والجمال .

وأخيراً : ما قيمة هذا الذوق الأدبي ؟ وماذا يفيد الناقد ؟

الذوق السليم هو عدّة الناقد ووسيلته الأولى ، فإليه يرجع إدراك جمال الأدب ،
والشعور بما فيه من نقص ، وإليه تلجأ في تحليل ذلك وتفسيره ، وبه نستعين في
اقتراح أحسن الوسائل ، لتحقيق الخواصّ الأدبية المؤثرة ، والذوق يفيد في إنشاء
الأدب أيضاً ، فإن ما ينشئه الكاتب أو الشاعر ثمرة ذوقه الأدبي ، وصورته الدقيقة .
كذلك اختيار النصوص الأدبية متأثر بالذوق ، فانضج له ، وذو الذوق الجميل يختار
الأدب الجميل .

هذا الذوق الأدبي قد يبلغ به الأمر إلى أن يصير ملكة تسبق العقل في الأحكام ،
وتؤدّي عملها النقدي بطريقة تكاد تكون عادية أو آلية ، فتصدر عنه الملاحظات
والفصل في المسائل الفنية ، دون أن يعرف صاحبه لشيء من ذلك علّة ووجها ، إنما
هي صدى لما بعثته الأشياء في نفس الناقد من تأثير ، ويظهر أن عدّة ذلك ما تنتهي
إليه نفسية الناقد من تعقيد لم يشرح ، أو من عبقرية في هذه الناحية ، سمت على
القواعد الوضعية والنقائين العلمية^(١) .

هذه خلاصة مركّزة لما ذهب إليه أستاذنا أحمد الشايب حول مفهوم الذوق الأدبي
وقيمته الفنية وصلته بالطبع والمران والثقافة ، وهو رأي أفاد من ناحيتين هامتين :
ناحية الغرب ، وناحية الشرق ، فناحية الغرب تظهر فيما أفاده من « ونشستر »
الناقد الإنجليزي ، « ووليام مكندوجل » عالم النفس الإنجليزي المستبور .
وناحية الشرق تظهر فيما ظهر عليه واستساغته لكل من ابن سلام وابن قتيبة
والجاحظ وعبد القاهر وابن رشيق وابن سنان .

(١) أنسوف النقد الأدبي : ١١٩ وما بعدها تنصرف

لقد انطلق هذا الناقد الكبير من قاعدة التراث العربى ، بعد أن غربل النصوص النقدية العربية غربلة منهجية إلى نصوص النقد الانجليزى ، يتملأها ، ويتفحصها ، ويقيسها بما أدرك من نصوص النقد العربى ، فإذا وجد فيها جديداً أضافه إلى نفسه ، وإذا وجد فيها ما فى تراث أمته ازدادت نفسه يقينا بثقافة آبائه وأجداده ، وفكرهم وعواطفهم واتجاهاتهم النقدية .

وتلكم هى الطريقة التى نؤمن بها ، ونرتضيها فى دراستنا الأدبية والنقدية . لا يتبد من النظر الطويل المتأنى الرزين إلى ماضينا ، نعب من زلاله الصافى ، ونرى ظمأنا ، لأنه نبض حيوى فى جسم الإنسانية ، شارك فى بنائها وتحضرها فترة طويلة من الزمان ، فكيف لا نيمم وجوهنا شطره ، نتزود منه ، وننعم بخير ما فيه .

ومن جهة ثانية نتطلع إلى مستقبلنا ، فنطلع على خير الثمار النقدية والأدبية فى عيون الآداب الأجنبية ، فنغذى حاضرتنا ، ونعده إعداداً علمياً وأدبياً بطريقة منهجية لاكتشاف مستقبلنا ، والتأثير فى غدنا وسوف نلاحظ من خلال هذا المنهج الموضوعى فى دراستنا أن هناك كثيراً من وجوه الشبه بين ما عندنا وما عندهم ، فأدبنا يلتقى بأدبهم ، ونقدنا وثيق الصلة بنقدهم ، فليس هناك انفصال جازم ، ولا عزلة محتومة ، لأن الرعاء لهذه المقاييس وتلك هو النفس الإنسانية التى خلقها الله بغيرائز واحدة ، وميول مشتركة ، وعقول تتفق وتختلف حسب الظروف والمؤثرات من عوامل الزمان ، والمكان والبيئة والجس والثقافة وما إلى ذلك .

وحلاصة ما قرأناه عن الذوق الأدنى لهذا العالم أنه ملكة معقدة ، مزيج من العقل والعاطفة ، أو هو استعداد فطرى مكتسب ، منه الحسن ، ومنه الردى ، ومنه السلبى والإيجاب ، ومنه الدم الخاص والأعم ، وهو يتأثر فى قوته وضعفه ، ورقبه وانحداره بعوامل البيئة ، والزمان ، والمكان والجنس ، والتربية ، والمزاج الخاص .

وهذا رأى فى جملته يلتقى مع ما ذهب إليه العقاد فى الذوق الشائع الذى يتعلم الجمال ، ويستحسنه خير يعرض عليه . والذوق النادر الذى يدع الجمال ، ويسقطه على الأشياء والمربيات ، ولا تقتصر قيته على تذوق الجمال حين يحترك به ، أو يساق إليه .

ويلتقى أيضاً بما ذهب إليه « ميخائيل نعيمة » من أن الذوق جهاد روحى ، وقيمة النفس ومبا الأدب روحية خالصة ، والمقاييس الثابتة التى يجب أن تقاس بها قيمة الأدب تنبع من الحاجات الروحية المشتركة ، ومنهما تتضارب الأذواق ، فإن

هناك جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان .

وعلى الجملة فلسنا نرى تناقضا ، أو تضاربا بين هذه الآراء الثلاثة حول ماهية الذوق الأدبي ، وقيمته ، وضروره في قياس العمل الأدبي ، بل هي مائقة في أساسها وجوهرها على أن الذوق مقياس نقدي عرنى ، وبالتالي فهو مقياس نقدي عالمى .

٨ — الذوق عند الدكتور طه حسين :

يذهب الدكتور طه حسين إلى أن هناك ذوقين فنيين ، لكل واحد منهما حظ منهما ، يختلف قوة وضعفا ، ويتفاوت سعة وصيقا باختلاف بالشخصية من القوة والظهور .

— الذوق الفني العام : ويشترك فيه أبناء الجيل الواحد في البيئة الواحدة ، وفي البلد الواحد ، لأنهم يتأثرون بظروف مشتركة ، تطعمهم جميعا بطابع عام ، يجمعهم ، ويؤلف بينهم .

هذا الذوق يتسع ويضيق ، ويقوى ويضعف ، فأهل مصر يشتركون فيه اشتراكا قويا ، وهذا الاشتراك هو الذى يجمعهم على الإعجاب ببعض الآثار الفنية دون بعض ، وهم يشاركون فيه إلى حد ما جيرانهم أهل الشام وفلسطين ، ويشاركون فيه إلى حد أضعف جيرانهم من أهل إفريقيا الشمالية .

وهذا الذوق في ضيقه يتأثر بالظروف التى تحيط بالطبقات والجماعات ، فأهل مصر على اشتراكهم في هذا الذوق العام تتفاوت حظوظهم منه ، بتفاوت يشاءهم وجماعاتهم ، فلا أهل الأزهر ذوق خاص يكادون يستندون به ، وقريب منه ، ولكنه يفارقه بعض الشئ ذوق مدرسة القضاء ودار العلوم ، وللجامعيين ذوق خاص ، أو قال أدواق مختلفة ، ذوق يتأثر بالذوق الإنجليزى ، وآخر يتأثر بالذوق اللاتينى ، ذوق يتأثر بالعلم ، وآخر يتأثر بالأدب ، وثالث يتأثر بالتاريخ ، ورابع يتأثر بالفلسفة ، وعلى هذا النحو .

— الذوق النسبى الخاص : وهو الذى يتأثر بهذا الذوق العام ، ويتأثر مع ذلك بالشخصية الفردية ، أو هو مظهر ورمز يمثلنا تنبلا صادقا يستبد به الفرد ، أو يكاد يستبد به ، لا يتشاركه فيه غيره .

هذان الذوقان : العام والخاص . هم ائدان يقضيان بأن التقسيدة الشعرية الرائعة تنشأ فستترك في الإعجاب بها ، أو قل : في مقدار من الإعجاب بها ، سواء أُر

كأنه سواء ، ثم لا يمنع ذلك أن يكون لكل واحد إعجاب خاص بالقصيدة كلها ، أو بالبيت من أبياتها .

والحياة الفنية إنما هي مزاج من هذين النوفين ، فيه الوفاق حيناً ، وفيه الصراع حيناً آخر ، وهذا الذوق العام هو الذى يعطى الحياة الفنية حظاً من الموضوعية ، وهذه الأذواق الخاصة هى التى تعطى الحياة الفنية حظاً من الذاتية .

ويذكر عميد الأدب العربى مثلاً أو نموذجاً يطبّق عليه ما ذهب إليه من حكاية الذوق العام ، والذوق الخاص ، فقد كانوا جماعة ، منهم المصرى ، والسورى ، والمسلم وغير المسلم ، وكانوا جميعاً مستريحين إلى انتصار الترك فى فترة من فترات التاريخ ، متشوقين إلى ما يسجل هذا الانتصار ، ويشيد به .

وتناول شاب منهم الصحيفة التى نشرت قصيدة شوق فى هذا الانتصار ، ومطلعها :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب يا خالد الترك حدد خالد العرب

وأشدد القصيدة فى شئ غريب من الحماس ، وفى شئ من الاتقان فى الصوت وإخراج الحروف ، وتقطيع الوزن ، وقذف القافية كما تقذف الحجارة ، فرضوا وأبوا ، وتحمس بعضهم فصفق ، وافترقوا على أنها قصيدة رائعة .

والتقى مرة أخرى فى مجلس آخر بصديق واحد من هذه الجماعة فأعاد قراءة القصيدة ، فلاحظ أن إعجابهما الأول لم يكن إلا ظاهرة اجتماعية ، وأن بين المدوق العام والذوق الخاص تناقضاً غير قليل .

ذلك لأنهم فى القراءة الثانية كانوا قد تخلصوا من فوز الترك ، وتخلصوا من هذه الجماعة التى كانت تهبط بهما ، فلم يحكما إلا ذوقهما الشخصى .

والذوق الشخصى ما ، فيه أثر الأدب العربى القديم ، وفيه أثر الأدب الغربى الحديث ، وفيه أثر الثقافة مركبة من العناصر ، فليس غريباً أن يكون حكمه فى الشعر محالف لحكم الجماعات المختلفة .

ولس صاحبه ثياب أبى العباس احمد بن يحيى تعلب زعيم السحوين فى الكوفة آخر القرن الثالث الهجرى ، وليس هو ثياب أبى العباس محمد بن زيد المردّ زعيمهم فى البصرة وفى العصر ذاته .

وزعم الدكتور طه حسين — في ثياب المبرد — أن قصيدة شوقي في انتصار الأتراك فارغة إلا من الألفاظ، ليس وراءها شيء، وجعل يضرب الأمثال لصاحبه بشعر القدماء، وشعر الأخطل خاصة في تصوير المهجوم والانتصار، والهزيمة العامة، والهزيمة الفردية، ووقف به بنوع خاص عند الرائية التي مطلعها:

خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نداءً، في صرفها غير مطلعها
والتي مدح فيها الأخطل عبد الملك وبنى أمية، وصور جيت عبد الملك زاحفا على العراق، كما صور انتصاره، وانهمز القيسيين أنصار ابن الربيع في الجزيرة العربية. ووقف بصاحبه أيضا عند الرائية الأخرى التي مطلعها:

ألا يا اسلمي يا هند هند بني بدر وإن كان حيانا عدى آجر الدهر
والتي قصد بها الشاعر الى مثل ما قصد إليه في الرائية الأخرى، ولكنه ابدع في تصوير الهزيمة الفردية، فصور لنا فارسا يلهب فرسه، والرماح تنوشه، وهو ينغمس معها في السراب ينجاب عنه وعنهما، وهو يخشعا، ويفديها بأمنه إن مضت في جريها إلى العصر، كل ذلك في لفظ متقن، سبل رصين متخير.

وقرر لصاحبه أن هذا الشعر ملائم لذوق العرب في عصره، إذا استطاع أن يصور لهم المثل الأعلى، فهو جميل، وهو يعجبهم الآن، ويرضيه، فيمثل لهم حفا من هذا المثل الأعلى، وكان صاحبه يسمع، فيرضى منه مرة، وينكر أخرى.

ثم وقف بصاحبه عند قصيدة ألى تمام في مدح المعتصم حين فتح عمورية، ومطلعها

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

وأخذ يوازن بين القصيدتين، قصيدة شوقي، في تمجيد انتصار الأتراك، وقصيدة ألى تمام هذه، فلم يجد لقصيدة شوقي شيئا من التدقيق أو التوفيق.

واتفق ذوق صاحبه على أن قصيدة شوقي إنما هي أشبه شيء بالتمرين المدرسي، يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج النية التي تلقى إليهم، فيؤقنون في الصورة، ويخطئون في الموضوع. (١)

(١) حافظ وشوقي: ٣٨ وما بعدها تعرف

فالدوق عام وخاص..عند الدكتور طه حسين ، كما هو عام وخاص عند معاصريه من النقاد والدارسين ، والدوق العام تتعدد طبقاته باختلاف الجماعات ومنازع ثقافتهم واتجاهاتهم ، فطبقة من هذا الدوق لعشاق الثقافة القديمة ، وطبقة أخرى لعشاق الثقافة الحديثة ، وطبقة من هذه وتلك لعشاق الثقافتين القديمة والحديثة معا .

والدوق الفردي الخاص يتأثر لاشك بهذا الدوق الفني العام ، ثم يكتسب حظّه من التركيب والتعقيد ، ويظل الدوق العام سطحيًا ساذجًا مباشرًا سرعان ما يتأثر لسرعة انفعاله الذي هو أقرب شيء لاشتعال النار في الحطب ، ثم لا تلبث هذه النار أن تنطفئ ، ولا يبقى غير رماد تذروه الرياح .

والدوق الفردي الخاص في آثار الدوق العام ساذج أيضا ، ومباشر أيضا ، يطرب مع المطربين ، ويحس بالرضا والأقتناع مع الراضين والمقتنعين .

فإذا انحلا هذا الدوق الأخير إلى نفسه إذ طامع أن يراجع نفسه فيما سمع وفيما نرا ، وله أن يرتد بعد ذلك على عقبيه ، فيتحول من غضب ، ورضاه سخطا ، وورثاعه شكّا ، وتحول القصيدة الرائعة في نظره الأول إلى قصيدة فارغة جوفاء في نظره الثاني .

كما نالنا لايقنعني من عميد الأدب العربي ، ولا يريحني ، لأنه لم يقف عند ماهية الدوق وقوا علميا ، يحدد له كيانه وأثره وصلته بالنقد العربي وضرورته وثقافته وملة الخاص في العام بطريقة تقنع عقلي ، وترى خواطري ، بل ترك الدوق الخاص تتلاشى شخصيته ، ووجوده في الدوق العام ، ويصبح كأنه لا شيء ، فإذا اجتمع الدوقان غلب الدوق العام الدوق الخاص على آخره ، فانتزع تصديقه وبهتته ورضاه ، فإذا ما انفرد الدوق الخاص بنفسه تخضع هذا التصديق ، وتلك البهجة ، وذلك الرضا .

والدوق العام هو الآخر يتداخل في الطبقات ، والثقافات ، والمنازع والمشارب ، حتى أصبح بلا طعم وبلا رائحة ، ذابت شخصيته ، وتصدع بنيانه ، وكان أولى بالدوق العام عند عميد الأدب العربي أن ينقسم إلى الدوق العام القديم ، وإلى الدوق العام الحديث وكفى فاللدوق العام القديم هو الذي يتميز به أهل الثقافة القديمة ، ولتراث القديم . وله وجاهته وقيمته وقدرته على الأداء الفني في محاله الذي برع فيه .

والدوق العام الحديث هو الذي يتميز به أهل الثقافة الحديثة على اختلاف مشاربها وألوانها ، وله وجاهته وقدرته على الأداء الفني في محاله الذي برع فيه أيضا .

وهؤلاء الذين يفتخرون بين ثقافة القديم ، وثقافة الحديث ، يضيفون إلى نفوسهم طرفاً من هذا الذوق ، وطرفاً من ذاك ، فإذا أضيف هذان الطرفان إلى أذواقهم الخاصة ، نتج ذلك الذوق المعقد الذى يصلح لأن يكون آلة ووسيلة فذة يتمكن بواسطتها النقاد أن يحلّلوا الأعمال الأدبية ، ويفسروها ، ويكتشفوا ما فيها من فنون الإبداع والتفوق والتفرد ، لا يمثل الطريقة التى فسّر بها عميد الأدب العربى قصيدة شوقى التى مطلعها :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب ياخالد الترك جَدُّ خالد العرب

ولا يمثل الطريقة التى طبقها على قصيدة أبى تمام فى فتح عمورية :
السيف أصدق أنباء من الكتب

ولكننا نرضى ماذهب إليه الدكتور محمد مندور بمنهج علمى مقنع ومريح فى الكشف عن الذوق الفنى من خلال نظرية عبد القاهر فى النظم ، وهو عمل علمى يتسم بالموضوعية وكفاءة الذوق ، ويظهر فيه أثر المزج بين الثقافتين الفرنسية والعربية فى مجال النقد الأدبى .

ونحسن أن نلخص ماذهب اليه الدكتور مندور حول هذا المفهوم لحاجة هذا المقام إليه تلخيصاً لا يئدى بنا إلى التصيل ، ولا إلى الإحلال بالغرض .

يبدأ الناقد الكبير حديثه عن الذوق عند الجرجاني بإيراد بعض النصوص له فى أن مدار أمر النظم على معانى النحو ، وعلى الوجوه والوقوف التى من شأنها أن تكون فيه ، والوجوه والوقوف كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، والمزية ليست بحاجة ذاتى أنفسها ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكنها تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم نحسب موقع بعضها مع بعض ، وإستعمال بعضها مع بعض .

وسيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنفوش ، فكما أن الرجل يتخيّر أصباغ ثوبه ، ومقاديرها ، ومواضعها ، وكيفية مزجها لها ، وترتيبها لها بطريقة لم يبتدئ إليها صاحبها ، فتميز نقشه على نقش صاحبه ، فكذلك حال الكاتب والشاعر فى توجيهها معانى النحو ، ووجوهه التى هى محصول النظم .

ويعتق الدكتور مندور عن ذلك أنه ينتهى بنا إلى مناره اليوم ، وماندعو إليه جاهد من أن النقد وضع مستمر للمساكن ، وأن كل جمعة أو بيت مستكنة

التي يجب أن نعرف كيف نراها ، ونضعها ، ونحكم فيها ، وهذا هو النقد الموضوعي الذي نؤمن بفائدته ، وهو ليس بالأمر الهين ، لأنه لابد لنا كما يقول « جان جاك روسو » من فلسفة كبيرة ، لنلاحظ مايقع عليه بصرنا ، ثم إن الملاحظة لا تكفي ، بل لابد من وضع الاشكال ، ووضعه — فيما يحكي المثل الأوربي — حلّ له ، وحكم فيه .

لابد إذن من الحكم على النظم الذي أمامنا — كما يقول الدكتور مندور — من حيث أنه يجمع بين معان متباينة ، ونحن بعملنا هذا لانقف عند الألفاظ ، بل ولا عند الجمل ، وإنما ننظر في المعاني عند تمامها ، والفراغ من تأليف عناصره .

ننظر في المعنى منظوما ، والدوق هو الفصل الأخير في الحكم على هذه الدقائق ، وإلى هذا فطن الجرجاني بحسه الأدبي الصادق ، فكتب تلك الصفحة الرائعة التي أوردناها في النص العشرين (١) فلا نعيدها هنا تلافيا للتكرار .

ويقف عند تعليق الجرجاني على آيات إبراهيم بن العباس :

فلو إذ . دهر ، وأنكر صاحب وسلط أعداء ، وغاب نصير
تكون على الأهواز داري بنجوة ولكن مقادير جرث وأمور
وإني لأرجو بعد هذا محمدا لأفضل مايرجى أخ ووزير

« فإنك ترى من الرونق والطلاوة ، ومن الحسن والحلاوة ، ثم السبب في ذلك ، فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو : إذنبا — على عامله الذي هو — تكون وأن لم يقل : « فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذنبا دهر ثم أن قال : تكون ، ولم يقل : كان ، ثم أن نكر الدهر ، ولم يقل : — فلو إذنبا الدهر — ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ماأتى من بعد ، ثم أن قال — وأنكر صاحب — ولم يقل وأنكرت صاحباً —

وأنت لا ترى في البيتين الأولين شيئا غير الذي عدته لك ، يجعله حسنا في

(١) انظر دلائل الأعجاز : ٤١٨ وما بعدها .

النظم ، وكله من معاني التحو كما ترى (١).

هذا قول عبد القاهر ؟ فما قول الدكتور مندور إذن ؟

يقول : وبالإمعان في ملاحظات ناقدنا — يقصد الجرجاني — نجدها ترجع إلى مفارقات في المعاني ، وألوان النفس هي التي حددت اختيار الشاعر ، وضمنت له الجودة ، جودة العبارة عما في نفسه بدقة ، ثم تبصيرنا بالألوان النفسية لتلك المعاني ، فهو قد قدم الظرف على عامله ، قدم « إذنبا » على « تكون » وذلك لأنه لم يتمن أن تكون داره بنجوة على الأهواز إلا عندما نباهر ، وفي هذا التبر ما يميز في نفس الشاعر ، وكأني به قد سارع إلى نقضه ، ثم هو قد اختار المضارع « تكون » على الماضي « كان » لأن المضارع هنا تحسّر في دلالة معنى الحالة المستمرة المنسحبة من الماضي إلى الحاضر والمستقبل ، والشاعر ودّ عندما نبأ الدهر لو تكون داره على الأهواز بنجوة ، تكون حتى قبل بنو الدهر تكون (٢) ، وتسمر كذلك ، لأن الدهر قد أثبت نبوة تلك المرة أنه قادر على الغدر في كل حين ، ومن الخير أن نقدر ذلك الغدر في كل حين .

وإذن فالمفاضلة بين الماضي والمضارع ليست مفاضلة بين ألفاظ ، بل بين معان ، وعلى الأصح بين حالات نفسية بأكملها ، ثم أن شاعرنا قد « نكدهر » وهو يند ، فيجعله دهرا خاصا به ، دهرا غدارا ، وليس دهر الناس كافة .

(١) المرجع السابق : ص ٢٨ يد بعدها .

(٢) يذهب الدكتور مندور إلى أن هذا المضارع يسمى في نحو اللغات الأندلسية بـ « المضارع التاريخي » (Present historique) وقد عرف باستعماله « فرجيل » شاعر اللاتين في منحته « شبيهة » الابداء ، وهذا المضارع دلالات كثيرة منه : محبة إثبات حدث مطلقا من الزمن ، ومنها استحضار الماضي حتى لكانت تراه ، وفي هذا برون ، فرجيل ، ومنها إعادة الاستمرار كما في مثلا ، وفي الحقي أن استعماله أكثر وأدق من أن تحصر أو نحدد ، والشعرية والنكت قد يستعملونه لشفاء إحساس في نفوسهم أكثر من العبرة عن معنى لغاته .
انظر : في النيزان الجديد : دمشق ص ١٩٩

نبا دهر ابتلاه به القضاء المحتوم ، وإذا كان تنكير الدهر ، وهو الشيء الواحد المعروف بوحده يقيد الأفراد ، فإن تنكير « صاحب » « واعداء » « ونصير » يفيد الإطلاق ، ويشعرنا بضيق الشاعر ، فهو ينكر كل صاحب ، لما كان من غدر أولئك الصحاب ، وهو يرى أن كل عدو قد سلط ، وأن كل نصير قد غاب .

تنكير المتعدد أفاد الإطلاق ، والأمر في تنكير « مقادير وأمر » يشبه تنكير « دهر » فهو يخصصهما بالشاعر ، ويجعلها وقتاً عليه .

إذن فنحن أمام معان مختلفة ، وألوان نفسية متباينة ، ندرك بعضها بعقولنا ، ونحس ألفتها بقلوبنا ، وهذا الأحساس هو أساس الذوق عند ناقدنا العظيم .^(١)

وتسوق فكرة النظم عبد القاهر إلى تخطي الإعراب والحملة البسيطة إلى الحملة المركبة ، فيكتب فصلاً في النظم يتحد في الوضع ، ويدق في الصنع . يذهب فيه إلى أن اتحاد أجزاء الكلام ، ودخول بعضها في بعض ، وشدة ارتباط الثاني منها بالأول أصل في أن يدق النظر ، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت .

فمن ذلك أن تتزوج بين معنيين معينين في الشرط والجزاء معا كقول البحترى :

إذا مانى الناهى فليج نى اخوى أصاغت الى الواشى فليج بها اخجر ونوع آخر قول كثير :

ولانى وتهاى بعزة بعد ما تخليت عما بيننا وتخلت
لكالمرتبى ظل الغمامة كلما تبتاً منها للمقبل اضمحلت

فبعد القاهر في هذه الملاحظات قد أحس بوجود الجميل المركبة التي تشمل عدة معان بعضها قيود لبعض ، أو متممات .

وليت اللاحقين به ساروا في هذا السبيل — كما يقول الدكتور مندور — ولو انهم فعلوا لاستقام فهمنا لقدرات لغتنا ، ولأدركنا الطرق التي لدينا للتعبير عن الأزمنة المطلقة في اللغات الأوروبية ، والتي نحتال ، فعبر عنها في لغتنا بكافة الحيل غير واعين بما نفعل .

إن عبد القاهر لم ينظر إلى هذه المركبات إلا من حيث الجودة ، فهو يرى في اجتماع تلك المعاني بعضها الى بعض إعجازاً من الشعراء ، وهو لا يعنى بدراسة نحوها

(١) في البيان السبع . ١٩٦٠ وما بعدها

قدر عنايته بنقدها نقداً أدبياً ، ومرّد ذلك النقد وفيصله هو الذوق ، الذوق الذى يحسّ ثم تأتى المعرفة ، فتعلّل مايمكن تعليله ، ولقد يخطئ^(١) رغم استقامة الذوق .
يمثل هذه الدراسة الواعية تتجلى قيمة نظرية النظم النقدية ، وقيمة عبد القاهر فى مسيرة النقد الأدبى وتطوره ، وعمق نظراته فى النقد التحليلى ، مما يجعله بارزاً فى محيط النقد العالمين .

ويمثّل هذا الذوق الذى يستند إلى فلسفة فى الإدراك والإحساس من الدكتور مندور نتين ملاحظ وسحات الذوق العربى الحديث ، ومدى ماأفاد من الدراسات النقدية والجمالية والنفسية فى الآداب الأجنبية ، كما أننا نرى مقاعد هؤلاء النقاد العرب الأقدمين مشغولة بهم ، فى مقارنتهم بنقاد الغرب ، منذ ابن سلام وابن قتيبة والآمدى والقاضى الجرجاني وابن طباطبا وعبد القاهر ، فالذوق الذى يحسّ هو فيصل النقد ، ثم تأتى مرحلة الإدراك العقلى ، لتعليل مايمكن تعليله ، ومنطقة التعليل بلا نهاية تحدها ، وقد يخطئ التعليل ، وقد يصيب ، وإنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤدّيها الصفة ، والشعر كالسّراء والشجاعة والجمال لايتهى منه إلى غاية .

إن هذه الأشارات النقدية القديمة لاتزال معالم على طريق النقد الانسانى ، ونحن بعد لانصل دائماً بنجهدنا إلى الكمال ، كما يقول الدكتور مندور ، وموضع المشقة فى الأدب ليس إلا فى القدرة على إخضاع الفكرة ، أو الأحساس للفظ . قال « ديهامل » كم من مرة أستمع إلى رجال أو نساء يتحدّثون وسط الجموع فى عربة قطار ، أو أثناء وجبة الطعام ، فتحدّثنى نفسى كل مرّة : « هائد وقعت على صفة نفسية ، أو تسقطت علاقة ، أو لمحت دافعا خفيا ، ولكنى عاجز عن أن أصوغ مااكتشف ألفاظا ، ربما أستطيع فيما بعد أن أصوّر ماأحسست به ، أما الآن فلا ، وأنا أعلم أنى إن لم أصب التوفيق ، فسيأتى من بعدى غيرى يفيد من تجارنا ، وتساعده عبقرته ، فينجح فى العبارة عما نحاه »^(٢)

ونحن لاندعى العصمة من الخطأ لعبد القاهر ، كما لاندعى أن نظرية النظم ولدت متكاملة ، فذلك مالم يخطر لنا على بال ، ولكننا أردنا أن نقول : إن الرجل ناقد متميز ، وبلاغى حسّاس ، وأنه يحمل ذوقاً يسمو على أذواق كثيرين من النقاد ، وأنه لازال معاصراً رغم قدمه .

(٢) السادس . ١٩٣ - ١٩٤

(١) السادس ٣٠٠ - ٣٠١

الفصل السادس

شمولية النقد عند حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ)

— ٢١ —

النصوص : مَعْلَمٌ دَالٌّ عَلَى طَرَقِ الْعِلْمِ بِاِقْتِبَاسِ الْمَعَانِي ، وَكَيْفِيَةِ اجْتِلَابِهَا وَتَأْلِيفِ الْمَعَانِي : بَعْضُهَا إِلَى بَعْضٍ .

يقول : [يَجِبُ عَلَى مَنْ أَرَادَ جَوْدَةَ التَّصَرُّفِ فِي الْمَعَانِي ، وَحَسَنَ الْمَذْهَبِ فِي اجْتِلَابِهَا ، وَالْحِذْقِ بِتَأْلِيفِ بَعْضِهَا إِلَى بَعْضٍ أَنْ يَعْرِفَ أَنَّ لِلشُّعْرَاءِ أَغْرَاضاً أَوَّلَ هِيَ الْبَاعِثَةُ عَلَى قَوْلِ الشَّاعِرِ ، وَهِيَ أُمُورٌ تَحْدُثُ عَنْهَا تَأَثُّرَاتٌ وَانْفِعَالَاتٌ لِلنَّفْسِ ، لِيَكُونِ تِلْكَ الْأُمُورُ مِمَّا يَنْاسِبُهَا ، وَيَسْطِهَا ، أَوْ يَنْفَرُهَا ، وَيَقْبِضُهَا ، أَوْ لِاجْتِمَاعِ الْبَسْطِ وَالْقَبْضِ ، وَالْمُنَاسَبَةِ وَالْمُنَافَرَةِ فِي الْأَمْرِ مِنْ وَجْهَيْنِ .

فَالْأَمْرُ قَدْ يَسْطِ النَّفْسَ ، وَيُؤَسِّسُهَا بِالْمُسَرَّةِ وَالرَّجَاءِ ، وَيَقْبِضُهَا بِالْكَفَّةِ وَالْخَوْفِ ، وَقَدْ يَسْطِهَا أَيْضاً بِالْأَسْتِغْرَابِ لِمَا يَقَعُ فِيهِ مِنْ اتِّفَاقٍ بَدِيعٍ ، وَقَدْ يَقْبِضُهَا وَيُوحِشُهَا بِصَيُورَةِ الْأَمْرِ مِنْ مَبْدَأٍ سَارٍّ إِلَى مَآلٍ غَيْرِ سَارٍّ ، وَإِذَا ارْتَبَحَ لِلْأَمْرِ مِنْ جِهَةٍ وَكَثُرَتْ لَهُ مِنْ جِهَةٍ عَلَى نَحْوِ مَا / (.....) جَرَى مَجْرَى ذَلِكَ ، كَانَتْ الْأَقْوَالُ شَاجِيَةً

إِضَاءَةٌ :

[وَالْإِزْتِيَاحُ لِلْأَمْرِ السَّارِّ إِذَا كَانَ صَادِراً عَنْ قَاصِدٍ لِلذَلِكَ أَرْضَى ، فَحَرَكٌ إِلَى الْمَذْحِ ، وَالْإِزْتِمَاضُ لِلْأَمْرِ الضَّارِّ إِذَا كَانَ صَادِراً عَنْ قَاصِدٍ لِلذَلِكَ أَغْضَبَ ، فَحَرَكٌ إِلَى الذَّمِّ ، وَتَحَرُّكُ الْأُمُورِ غَيْرِ الْمَقْصُودَةِ أَيْضاً مِنْ جِهَةٍ مَاتِنَاسِبُ النَّفْسِ ، وَتَسَرُّهَا ، وَمِنْ جِهَةٍ مَاتِنَافَرُهَا ، وَتَضَرُّهَا ، إِلَى نَزَاجٍ إِلَيْهَا ، أَوْ نَزْوَعٍ عَنْهَا ، وَحَمْدٌ وَذَمٌّ أَيْضاً ، وَإِذَا كَانَ

الأرتياح لسرّ مستقبل فهو رجاء ، وإذا كان الارتماض لضرار مستقبل كانت تلك رهبة ، وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء كان يؤمل ، فإن يُبحى في ذلك منحى التصبّر والتجمل سُمي تأسيّاً أو تسلياً ، وإن تُحى به منحى الجزع والاكتراث سُمي تأسفاً أو تندّماً ، ويسمى استدفاع المخوف المستقبل استلطافاً .

وإذا استدفع المتكلم ذلك ، فأسعف به ، وضمّن وصف الحال في ذلك كلاماً سُمي إعتاباً ، والتعريض على الأمر المرتض منه ، والملامة فيه تسمى معاتبة ، فإن كان الارتياح لأمر شأنه أن يسرّ محضه ، إلا أنه يكون بعيداً من التكلم من جهة زمان ماض ، أو مستقبل ، أو مكان ، أو إمكان ، حرك ذلك إلى الاستراحة للذكره ، والتشوّف إليه ، فتكون الأقوال في الأشياء التي علّقَتْها بأغراض النفوس على هذا النحو متنوعة إلى فنون كثيرة نحو التشوّقيات ، والإخوانيات وما جرى مجرى ذلك]

تنوير

[فقد تبين بهذا أن أغراض الشعر أجناس ، وأنواع ، تحتها أنواع ، فأما الأجناس الأول فالارتياح ، والاكتراث ، وما تركّب منهما نحو إشراب الارتياح الاكتراث ، أو إشراب الاكتراث الارتياح ، وهي الطرق الشاجية .

والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي : الاستغراب ، والأعتبار ، والرضى ، والغضب والنزاع ، والنزوع ، والخوف ، والرجاء .

والأنواع الأخر التي تحت تلك الأنواع هي : المدح ، والنسيب ، والثناء

(.....)

والتذكرات ، وأنواع المشاجرات ، وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية [(١)

أول ما تطالع من هذا النص هو الغموض الذي يضطرك إلى أن تبذل جهداً كبيراً ومرهقاً حتى تتمكن من الوصول إلى مراميه .

وثاني ما يطالعك منه هو الأعتداد بالنفس اعتداداً يتجاوز حدّ الاعتدال ، حتى يصل إلى الأدلال على غيره من النقاد الذين سبقوه .

(١) مباح اسماء وسراج الأدياء : تقديم وخفيين محمد الحب بن الحوجة . نيس ١٩٦٦ م ١ ص ١١ - ١٢

وثالث ما يطالعك هو هذا المزج بين الثقافتين العربية واليونانية بشكل لم يتح لنا قد عرني على هذا المستوى ، حتى قدامة بن جعفر الذي أشار إليه أشارات متقطعة ، فالنص الذي أمامك مزدحم بالأفكار والمضامين حول عالم المعاني الشعرية ، وكأن « حازما » نفسه قد أحسّ بذلك للوهلة الأولى ، فالنص الذي يجيء تحت عنوان : معلم هو ما يقصد إليه باختلاف المعاني وتأليفها .

ويقرر من خلاله بواعث الشعر التي تحدث عنها تأثيرات وانفعالات مشابهة للنفوس ، هذه البواعث هي التجارب الانسانية التي تعد محركات لما في داخل النفس مما يسرها ، ويؤلها ، وهي التي تبعث على جودة التصرف في المعاني ، والمهارة في تأليف بعضها إلى بعض ، واجتلابها في مذهب حسن ، وطريقة جيدة .

وبحس حازم يتراكم المعاني في « معلمه » فيشفعه باضاعة تنير لقارئه جوانب كلامه ، ليفهمه ، ويتمكن منه ، فالبواعث السائرة تحرك إلى المدح ، والبواعث المؤلمة تحرك إلى الذم ، هذا إذا كانت مقصودة ، فإنها تحرك من جهتين : من جهة ما تناسب النفس ، وتسرها ، ومن جهة ما تنافرها وتضرها ، إلى نزاع إليها ، أو نزوع عنها ، وحمد وذم أيضا ، وهكذا يقف حازم عند المعاني التي تثيرها بواعث مختلفة ، ويربطها بالأقوال الشعرية التي تترتب عليها ، وتستمد منها ، وتجيء فنون كثيرة ، كالشوقيات والإخوانيات ، وما جرى مجرى ذلك .

ولم يكتف حازم بهذه الأضواء التي ألقى بعض الشعاع المضئ على مذهب إليه في كيفية اجتلاب المعاني وحسن تأليفها ، فشفعها « بتنوير » يزيدها كشفا ووضوحا ففقد بين بهذا أن أغراض الشعر أجناس ، وأنواع ، تحتها أنواع ، فأما الأجناس ، بالأثر والأكثراث ، وما تتركب منها ، وهي الطرق الشاجبة .

والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي النوازع النفسية من الاستغراب والأعتراب والرضى والغضب ، والأنواع التي تحت الأنواع ، أو التي تنبثق منها هي المدح والنسيب والثناء ، وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية .

ولعل ، احسانا بحازم القرطاجنى إلى هذا اللون من التعمق الشديد فى مفهوم المعانى الشعرية هو عمق ثقافته من جانب ، واضطراره ككثير من مواطنيه الى مفارقة وطنه ، ومسقط رأسه مهاجرا إلى المغرب التى لم يجد بها دار إقامة ، إذ كانت الحياة هناك ضربة بها أى اضطراب ، وهى لا تفضل من أى وجه الأندلس ، لما كان يتأهب من حوادث وفتن ومؤامرات ، كانت مدعاة فى كل يوم للفزع والأنهيار والفوضى^(١) فغادرها إلى تونس ، ليعتد بنفسه عما يتأهب المغرب فى تلك الظروف من اضطرابات سياسية عنيفة . ومن جانب آخر ماران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين ، وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتى سنة ، فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من انحاز الفحول ، ولا من ذهب مذاهبهم فى تأصيل مبادئ الكلام ، وإحكام وضعه ، وانتقاء مراده التى يجب نحتها منها ، فخرجوا بذلك عن حقيقة الشعر ، إلى محض التكلم ، هذا على كثرة المبدعين المتقدمين فى الرعيى الأول من قدمائهم ، والحنبة السابقة زمانا وإحسانا^(٢) منهم ، فهو من هنا يرسم طريقا واضحة المعالم لحقيقة الشعر ، حتى يعيد للشعر سلطانه ودولته التى كانت له من قبل .

نعم : لقد كان حازم يحسّ بالضيق الشديد ، منذ فقد وطنه فى الأندلس ، وبات مهاجرا تتلقفه مضاعب الأمكنة وكوارثها ، فانعكس هذا الإحساس على حال الشعر ، كما انعكس على حال النقد .

فالشعر قد هان على الناس لعجمة ألسنتهم ، واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة ، فصرفوا النقص إلى الصنعة ، والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم ، ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا ، فرأوا أخصاء انعام قد طلبوا العطاء من سواسية السوق بكلام صوره فى صورة الشعر من جهة التزيين والثقافية خاصة ، دون أن يكون فيه أمر آخر مما يقوم به الشعر .

فصارت نفوس انصارين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضا ، تستقذر أن تحلى بهذه الصناعة ، إذ نجسها أولئك الأخصاء ، واشته على الناس أمرهم ، وأمر أئسادهم ،

(١) انظر : مدخل ، مباح النعاء للمحقق الفاضل : ٥٥

(٢) المباح : ١٠

فَأَجْرَوْهُمْ مجرى واحدا من الاستهانة بهم ، فالمعرة لاشك منسحبة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضع ، فلذلك هجرها الناس ، وحققا أن تهجر ولأن النفوس قد اعتقدت بأن الشعر كله زور وكذب على مارآه قوم قد حكى قولهم ابن سينا راذا عليهم ، وكان يجب على هؤلاء إن كان لهم علم بالشعر ألا يحملهم الحسد فيما قصرت عنه طباعهم على أن يتكلموا في ذلك بغير تحقيق .^(١)

وأما النقد فنحن نرى حازما يحمل جملة شديدة على هؤلاء الذين فسدت طباعهم ، وقصرت أفكارهم ، إذ يظنون أن الشعر لا يحتاج إلى أكثر من الطبع ، وأن بنيت لا تحتاج لأكثر من الوزن والتقفية ، ولقد غمر الاختلال والفساد الطباع أضعاف ما غمر اللحن الألسنة ، « فهي تستجيد الغث ، وتستغث الجيد من الكلام ما لم تُقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية ، فيعلم بذلك ما يحسن ، وما لا يحسن »^(٢)

فالشعر لا يكتفى فيه بالطبع ، ولا بمعرفة القوافي والأوزان ، وإنما لابد للشعر مع ذلك من دربة وبران ، وتعليم وإرشاد ، لم تكن العرب تستغنى في قولها الشعر ، ونظمها القصائد التي كانت تُسمى أسماط الدهور عن التعليم والإرشاد إلى كفيات المباني التي يجب أن يوضع عليها الكلام ، والتعريف بجوانب الحسن فيه ، والتنبيه على الجهات التي منها يداخل الخلل المعاني ، ويقع الفساد في تأليف المعاني والألفاظ .

« وأنت لاتجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة ، وتعلم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة في انحاء التصاريف البلاغية ، فقد كان كثير يأخذ الشعر عن جميل ، وكان جميل يأخذ الشعر عن هذبة بن خشرم ، وأخذه هذبة عن بشر بن أبي خازم .

وكان الخطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير ، وأخذه عن أوس بن حجر ، وكذلك جميع شعراء العرب المشهورين المخيدين ، فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعليم الطويل ، فما ظنك بأهل هذا الزمان ، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك »^(٣)

(٣) الشهاج : ٢٧

(٢) الشهاج : ٢٦

(١) الشهاج ١٢٤ - ١٢٥

إن حازما ينظر من هذا المنطلق الذى قسد فيه حال الشعر وحال النقد معا إلى خطورة الرسالة التى تقع على كاهله تجاه الشعر والنقد ، اللذين هما مناط الفخر والأعتزاز لأمتة التى تبدد أمرها ، وكانت ملع السمع والبصر ، فلا بد أن يرسم صريق الشعر ، وطريق النقد ، ليستعيد كل منهما مكانته التى فقدتها ، وعرشه الذى هوى به فى خضم السياسات والأحداث .

— ٢٢ —

تنوير

[فمعانى الشعر على هذا التقسيم ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول ، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها ، أو إلى وصف أحوال الخركات والمحركين معا ، وأحسن القول واكملها ما اجتمع فيه وصف الحالين (١)]

هنا يقرر حازم وحدة المنبع فى الشعر ، حين جعله نتاجا لحركات النفس المتعددة ، والمتباينة فى الوقت نفسه ، هذه الخركات النفسية المتعددة والمتباينة تشمل على ثلاثة عناصر : (١) العوامل الخركية ، وهى ماسبق أن سماه حازم بالبواعث ، (٢) والمتحركين (٣) والعوامل الخركية والمتحركين معا .

وعلى هذا لا نعدو معانى الشعر أن تكون وصفا للحركات ، أو وصفا لأحوال المتحركين ، أو وصفا لأحوال الأثنين معا ، والثالث هو الأكمل .

« ولما كانت الغاية الكبرى من المعانى الشعرية (أو من الأقاويل الشعرية فى صورتها المكتملة) هى إحداث التأثير والأنفعال فى النفوس الإنسانية بحيث تحمل على عمل شئ أو اعتقاده ، أو تحبه ، كانت أدخل المعانى فى صناعة الشعرية ، وأعرقها فيها هى ما اشتدت علقتة بأغراض الانسان ، واشتركت فى قبولها ، أو انشور منها نفوس الخاصة والعامة بحكم القطرة أو العادة ، وذلك أن تجمع المعانى بين أن تكون معروفة ومؤثرة فى آن معا ، أو أن تصبح مؤثرة بعد أن تعرف ، وأحسن الأتياء التى تجمع المعرفة والتأثير معا هى ما فطر الناس على استلذاذه أو التألم منه .

(١) السج : ١٣

وهذا يعنى أن الشعر من هذه الناحية يتناول : (١) ما هو مفرح كلقاء الأحبة ،
« اجتلاء الروض رءى » ، (٢) وما هو مفتح كالفرقة (٣) وما هو مستطاب كلذة
انصرفت ، يتلذذ الإنسان بذكرها ، هذه الأمور تتصور بالفتوة ، ويمكن أن نسميها
« المتصورات الأصلية » ويقابلها « المتصورات الدخيلة » وهى التى لا يوجد لها فى
نفوس الجمهور أثر لفرح أو ترح أو شجو ، وإنما هى مكتسبة ، كتلك الأغراض
التى تستمد من العلوم والصناعات والمهن « (١)

إن حازما القرطاجنى يؤكد هذ المفهوم للمعاني الشعرية ، فى أكثر من معلم ،
وأكثر من إضاءة وتوير ، إنه يذكرنى بعدد القاهر الجرجانى فى ولعة واعتزازه بالعلاقات
النحوية بين الكلمات ، ومن ثم أخذ يكرر الحديث عنها فى أكثر من مناسبة ،
وكذلك « حازم » نراه مولعا مقتبضا يبدل بما وصل إليه من الأبعاد المتناثية لعالم المعانى
الشعرية ، ومواقعها « من النفوس ، من جهة ماتكون قوية الانتساب إلى طرق الشعر
المألوفة ، والأغراض المعروفة عند جمهور من له فهم بالطبع ، أو ضعيفة الانتساب إلى
ذلك » (٢)

ويبين حازم الطرق التى بها يكون تعلق المعانى بالأغراض المألوفة عند الجمهور
أكيدا أو غير أكيد بأن الأقاويل الشعرية لا تخلو من أن تكون المعانى المخيلة فيها مما
يعرفه من يفهم لغتها ، ويتأثر له ، أو مما يعرفه ، ولا يتأثر له ، إذا عرفه ، أو مما
لا يعرفه ، ولا يتأثر له لو عرفه .

وأحق هذه الأشياء بأن يستعمل فى الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما يعرف ،
وتؤثر له ، أو كان مستعداً لأن يتأثر له إذا عرف ، وكان فى قوة كل واحد من
الجمهور الذى يتبأ له أن يفهم بطبعه أن يتصور ذلك إذا عُرِف به ، وذلك
كالأخبار التى يخيل عليها الشعراء .

وأحسن الأشياء التى تُعرف ، ويتأثر لها ، أو يَأثر لها ، إذا عرفت ، هى الأشياء
التى فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها ، أو ما وجد فيه الخالان من اللذة
والألم كالذكريات للعهد المتصرمة التى تلذذ النفوس بتخيلها وذكرها ، وتألّم من
انقضائها ، وانصرامها .

فالتصورات التي في فطرة النفوس ، ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترحا أو شجوا هي تلك التي ينبغي أن نسميها « المتصورات الأصلية » ، وما لم يوجد ذلك في النفوس ، ولا في معتقداتها العادية فهي « المتصورات الدخيلة » . وهي المعاني التي تكتسب بالتعليم ، كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن .

هذه المعاني التي تتعلق بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامة المألوفة التي يضحى بها نحو ما يستطيه الجمهور ، أو يتأثرون له في الجملة ، فإذا استعملت فيها فإنها معيبة ، لكونها دخيلة في الكلام بحسب الغرض منه .

وإنما تكون هذه المعاني أصيلة في الشعر إذا كان غرض الكلام مبنيا على محاكاة ، وإيقاع التخيل منها بالقصد الأول ، فإن للشاعر أن يبنى كلامه على تحيل شيء من الموجودات ، ليسط النفوس له ، أو يقبضها عنه ، ولا يكون كلامه في ذلك معيبا ، وقد نص البصرياء بصناعة الشعر كأي الفرج قدامة وأضرابه على قبح إيراد المعاني العلمية والصناعية والعمارات المصطلح عليها في جميع ذلك ، ونهوا عن إيرادها في الشعر .^(١)

لذلك يمكن القول بأن المعاني الجمهورية هي المادة الأصلية للشعر ، وهي التي لا يتألف كلام فصيح عال إلا منها ، وقد ترد فيها معان أولائل (أي مقصورة في أنفسها) أو معان ثوان (أي استدلالات تقوى المعاني الأولائل) ، وبذلك كانت خيرا التصورات ماصلة لإيراد النوعين من هذه المعاني متعاقبين ، وذلك لا يكون أيضا إلا بالعودة إلى المعاني الجمهورية القائمة في أصل الفطرة الإنسانية

وهكذا يتبين لنا أن حازما ربط بين الشعر وبين الحياة الطبيعية ، أو حياة أحسن عامة ، وأنه حاول أن يعبد الشعر عن العلم قدر استطاعته ، وجعل ينبوع الشعر من داخل النفس ، ومصبه النفوس الإنسانية في مدى تقبلها أو رفضه بحسب الفطرة (أو بقوة الاكتساب الذي يرقى إلى درجة العادة)

وهذا كان من الطبيعي أن يوجه الشاعر ، ليستمد معانيه من انتحرة الحسية ، بحيث ترتسم صور الخسرات في خياله ، ثم يستطيع خياله أن يقيم خسروب

(١) اشتهج : ٢٠ مبدعها

العلاقات بينها ، غير أنه في مقدور الشاعر أن يؤيد الحرية المستمدة من عالم الطبيعة بقوة التخيل والملاحظة المستمدة عن طريق الثقافة ، كدراسة ماجرى من قبل في تجارب غيره من الشعراء والأدباء ، أو مأورده المؤرخون والقصاص ، أو ماتبزر من التجربة الشعرية في صورة أمتال ، والإفادة منه زائدا على التجربة الطبيعية ، وشاعريته هي التي تستطيع أن تهديه إلى كيفية التصرف بهذا الزاد الثقافي في شعره»^(١)

ويضيف حاتم إلى ماسبق ذكره من المعاني الجمهورية وأثرها في تحريك النفس أنه من المعاني المعروفة عند الجمهور مالا يحسن إيرادها في الشعر ، وذلك مثل المعاني التي تتعلق بصنائع أهل الملوك ، لضعفها ، فإن كثيرا من عباراتهم لا يحسن أن تستعار ، ويعبر بها عن معان تشبهها ، لأنها مزيلة لطلاوة الكلام وحسن وقعه في النفس . ومن المعاني التي ليست بمعروفة عند الجمهور ما يستحسن إيرادها في الشعر ، وذلك إذا كان مما فطرت النفوس على الحنين إليه ، أو التألم منه ، وبالجملة على ما تتأثر له النفس تأثر ارتياح أو أكثرات بحسب ما يليق بغرض من أغراض الكلام ، وكان من أوائلها الأصيلة ، أو كان مما يناسبها ، مما هو بها شديد التعلق ، كأوصاف البروق ، والإحالات على الأخبار القديمة المستحسنة ، وطرف التنوير المستغربة ، فإنها حسنة الموقع من النفوس ، وفي قوة جميع الناس أن يحصلها إذا أُلقيت إليه .

مثل هذا يحسن وروده في الشعر ، ويعبر عنه بالعبارات الحسنة ، ومن قصر عن فهم شيء من ذلك لم يعد أن يفهمه من فهم ، كما أن اللفظ المستعذب مستحسن إيرادها في الشعر ، وأن كان غير معروف لجميع الناس ، لأنه مع استعذابه قد تفسره العبارة لمن لا يفهمه ، أي قد يفسر اللفظ المستغلق على الفهم بواسطة وضعه في السياق وإن لم يفسر هذا اللفظ عن طريق السياق فإنه لا يعوز وجدان مخسره ، لكونه مما يعرفه خاصة الجمهور ، أو كثير منهم ، وليس الأمر في هذا كالأمر في المسائل العلمية ، التي لا يمكن تعريفها لأكثر الناس ، وإذا أمكن تعريفها لأحدهم فإنه لا يجد في نفسه ما يجد للمعاني التي هي عريقة في طريقة الشعر.^(٢)

١٠ تاريخ النقد الأدبي عند العرب : إحسان عباس : ٥٥٣ — ٥٥٤

٢١ المباح : ٢٨ — ٢٩

« وإنما يورد المعاني العلمية في كلامه من يريد التموه بأنه شاعر عالم ، وقد بينا أنه فعل تقيض ما يجب في الشعر ، فلم يثبت له أنه قال شعرا إلا عند من لا علم له ، وأما العلم فلا يثبت أيضا للشاعر بأن يودع شعره معاني منه ، فليس يبعد على الناظم إذا كان قد تصوّر مسائل من علم ، وإن قلت أن يعلّقها ببعض معاني شعره ، ويناسب بيتها ، وبين بعض مقاصد نظمها »^(١)

ويذهب حاتم إلى أن من يولع باستخدام المسائل العلمية ، مترهما أنه يستطيع بقدرته أن يناسب بين الأمور المتباعدة ، وإن يغطي بحسن تأليفه على ما بينها من التباين والاختلاف ، يستهلك بجيده فيما لا طائل من رآئه ، ويتعد بذلك ابتعادا شديدا عن غرض الشعر الأصلي ، وهو التأثير في النفوس ، تحريكها .
إن حازما يتوجس خيفة من أن يقترب الشعر بحقيقته الشعورية من مجال المسائل العلمية ، مع أنه في مقدور الشاعر أن يسقط على هذه المسائل دلالات عاطية ، وأن يقربها من مجال الوجدان ، ويتعد بها عن مجال الذهنية الخالصة ، والشيء المستغرب على حازم بكل ما فيه من طاقة نقدية هائلة ، هو ميله إلى الجانب النظري ، وإهماله الجانب التطبيقي إلى حد كبير ، مما فوت فرصة سانحة لكتابه أن يؤثر ، وأن يشيع ، كما أثر عبد القاهر من قبله ، وشاعت نظرية النظم في كل الأوساط العلمية والأدبية .

— ٢٣ — تركيب المعاني وتضاعفها :

تنوير

يقول : [وتضاعفُ صورُ العبارات بما يُوقَعُ في معانيها من تحديدات ترجع إلى ما تكون عليه في تفوسها ، من كونها عامة أو خاصة ، كلية أو حرة .

(١) المنهاج : ٣٠ — ٣١ : مثل لعقّ القاضل ما يراود المعاني العلمية بقول الأرجاني

أنا أشعرُ انقباه غير مدافع في البصر ، لابل أفتقه الشعراء
نقلنا عن العنقدي .

ومثل أيضا ما لا يثبت لشعر أن يودع شعره معاني من العلم بهذا القول :

هو في لفتقه شاعر لا يباي وهو في الشعر أوجد القوماء
لا إلى حذاء إن فلتقه وهو لا إلى حذاء
عن العنقدي أيضا : أفتقه حاشي من ٣٠ من المنهاج

وتتضاعف أيضا بحسب الأحكام الواقعة في المعاني بعد تحديداتها ، فمن نفى وإثبات ومساواة أو ترجيح ، أو غير ذلك ، ومن جهة كفيات المَخاطبات في المعاني / وكون ذلك، يكون تأدية أو اقتضاء ونحو ذلك ، وكل واحد من هذه (.....) له صيغ شتى يعبر بها عنه ، فمع أن المعاني تتضاعف بها الصيغ والعبارات. عن تلك المعاني ، فيؤدي تنوع صور المعاني والعبارات — بجميع ذلك ، وبما قد ذكر أيضا في غير هذا الموضع من هذا الكتاب مما تتكاثر به صور المعاني — إلى وقوع المعاني على هيئات وصور يعز حصرها ولا يتأتى استقصاؤها لكثرتها ، وإنما يُعرف صحتها من خللها ، أو حسنها من قبورها بالقوانين الكلية التي تنسحب أحكامها على صنف صنف منها ، ومن ضرور بيانها ، ويعلم من تلك الحمل كيفية التفصيل .

ولابد مع ذلك من الذوق الصحيح ، والفكر المائز بين مايناسب ، وما لايناسب ، ومايصح ، وما لايصح ، بالاستناد إلى تلك القوانين على كل جهة من جهات الاعتبار في ضرور التناسب وغير ذلك مما يقصد تحسُّن الكلام به [

إضاءة :

« وللافكار تفاوت في تصرفها في ضرور المعاني ، وضرور تركيبها من جميع هذه الجهات التي ذكرتها ، ويتقوى على ذلك بالطبع الفائق ، والفكر النافذ الناقد المرائق ، وبالمعرفة بجميع ماينحتاج إلى معرفته في هذه الصناعة من حفظ الكلام والقوانين البلاغية التي تضمن هذا الكتاب جملة كبيرة منها [

تنوير :

[وصور المعاني ضربان : صور متكررة ، وصور غير متكررة ، والتكرار لايجب أن يقع في المعاني — إلا بمراعاة اختلاف مافي الحيزين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام .

فلا يخلو أن يكون ، ذلك إما لمخالفة في الوضع ، بأن يقدم في أحد الحيزين مآخر في الآخر ، أو بأن تختلف حينات التعلق في الحيزين ، أو بأن يفهم المعنى أولا

من جهة من جهات الابهام ، ثم يورد مفسراً من الجهة التى وقع فيها الابهام : أو بأن يُجَمَلْ ثم يفصل — وهذا يجتمع مع ما قبله من جهة ، ويفرقه من جهة — أو / بأن يفصل ثم يُجَمَلْ الضرب من المقاصد ، أو بأن يورد على صورة من الجمع والتفريق كما يقال : أنت وزيد بحران ، لكن أنت للعدوة ، وذلك للزعرفة ، أو بأن تبان الحيتان اللتان توافى بهما الضدان على الشيء كقوله :

..... يحشى ويتقشى
حى الحيامنه وتخشى الصواعق

فعلى هذه الأنحاء ، وما ناسبها يقع التكرار فى المعانى ، فيستحسن ، وكثيرا ما تقع التفصيلات ، والتفسيرات ، والتقسيمات فى المعانى التى تكون من هذا القبيل (١).

هنا نجد حازما فى منهجه النقدى الشامل ، لا يريد أن يترك جزئية من ريات عالم المعانى ، إلا ويعرض لها بالتفصيل والتقسيم والتدقيق ، ويخضعها إخضاعا مباشرا لمنطق أرسطو ، وقياس الفلاسفة الذين تزدهم أدمغتهم الأفكار التى تتداخل حيناً ، وتستقل حيناً آخر ، وكأنه يريد أن يثبت لك بالدليل العلمى أنه واحد من هؤلاء الفلاسفة أو هو أقرب إلى هؤلاء الفلاسفة منه إلى النقاد والأدباء وأهل السلاغة -

فالعبارات لا تنبئ حامله المعانى فى شكل واحد ، أو فى طريقة واحدة ، ولكنها تتعدد وتشكل فى طرق كثيرة لاحصر لها ، والمعانى تكون عامة ، أو خاصة ، كلية أو جزئية ، وهى بنسب الأحكام التى تقع فيها بعد تحديدها منفية أو مشته ، أو خاضعة للمساواة أو الترجيح ، أو غير ذلك .

ولكل هذه الأقسام من المعانى صور من العبارات ، وصيغ شتى يعبر بها عنها ، فيؤدى تنوع صور المعانى ، وتنوع صور العبارات ، إلى وقوع المعانى على هيئة وصور يعز حصرها ، وإلتاح استقصاؤها لكثيرها .

وغاية ما يمكن إدراكه من هذا الكم من صور المعانى ، وصور العبارات والصيغ ، معرفة صحتها من خللها ، أو حسنها من قبحها بالقوانين الكلية التى تنطق أحكامها على كل صنف صنف منها ، ومن ضرور بيانها .

(١) اسبح : ٣٥ - ٣٧

ولا يقدر على ذلك إلا الذوق العبقري الذي يتمكّن به حامله من التمييز بين ما يناسب ، وما لا يناسب ، وما يصح وما لا يصح ، مستند إلى تلك القوانين على كلّ جهة من جهات الاعتبار في ضروب التناسب ، وغير ذلك مما يقصد به تحسين الكلام .

والطبع الفائق ، والفكر النافذ الناقد الرائق هنا عند حازم يذكرنا بالفهم الناقد عند ابن طباطبا^(١) والمعرفة بجميع ما يحتاج إلى معرفته في هذه الصناعة من حفظ الكلام والقوانين البلاغية يذكرنا بقدامة بن جعفر^(٢) .

والتكرار لا يقع في صور المعاني إلا بمراعاة اختلاف مافي الحيزين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام ، عن طريق التفضيل ، أو الجمع والتفريق ، وتلك كلّها قوانين بلاغية يستعين بها الذوق الناقد الرائق ، والطبع الفائق ، على فهم المعاني في صورتها اللامتناهية ، وصيغها الكثيرة المتشعبة .

وهنا نرى تأثير حازم بآبن سينا في تركيب المعاني ، ويدخل فيه الجمع والتفريق ، كقولهم : أنت وفلان بحر ، لكن أنت للغمار ، وذلك للزعاق ، وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم : « يُرَجَّى » و « يُتَقَى »

يُرَجَّى الحيا منه وَيُتَقَى الصواعق^(٣)

(١) عيار الشعر : ٢٧

(٢) نقد الشعر : ٦٥ وما بعدها

(٣) السماء لابن سينا : ١٦٥ : يقال : ماء زعاق (بضم الزاي) مرّ غليظ لا يطاق شربه من أجوحته ومنوحته ، الغمر : الماء الكثير . انظر هامش الصفحة

— جاء في ديوان المتني :

فني كالسحاب الجوّيّ ينشئ ويُرَجَّى يُرَجَّى الحيا منها وَيُتَقَى الصواعق

الحوار : جمع حوٍ — ففتح الميم — وهو اسود ، والسحاب ، من الحموء التي ينها وبين مفردا اخفاء . ولذلك يصفها بالحوين الذي هو جمع ، والحياء : المضر .

يقول : إنه مرجو مهيب ، يرجى بفعه ، ويهاب ضره ، كالسحاب يرحى مطرها ، ويتقّى صواعقها ، وفي ث هذا يقول أبو تمام :

سأها يوماً كالصواعق والحياء إذا احتصم في العارض المتأني

تحدد الثاني : حد : ٨٦ : شرح البرقي

فمن أحكم التصرف في هذا الصرب من المعاني المتكثرة والمعاني غير المتكررة، وتصرف فيهما من جهات أنواع التركيب ، كان كلامه ممتعاً من كمال فن من فنون البلاغة ، وكان حسن الموقع من النفوس .

من هنا نرى حازماً يفهم البلاغة في شمولها ، وتعدد جوانبها ، ورباطها الوثيق بالمعاني فهما يخرجها عن جزئيتها التي فهمها عليها السكاكي ، « وأصبحت أقرب إلى مانسميه — في عصرنا الحاضر — بالنقد الأدبي »

كما أصبحت علماً « ذا خصائص أكثر شمولاً ، من حيث تركيزه على جانب القيمة ، عبر مستويات ثلاثة ، ينصر أولها بمهمة العمل الأدبي ، ويتصل ثانياً بمهمة العمل الأدبي ، ويتصل ثالثاً بمهمة عبج الآداة ، تأسيساً على فهم المهمة والماهية ، وذلك كله دون تجاهل للتفاعل الوثيق بين العمل الأدبي ، والعالم المبدع والمتلقى على السواء ، ويندر ما يبرر هذا التمول في « علم البلاغة » عند حازم إمكانية وصف العلم بالكلية ، يبرر — أيضاً صلة هذا العلم بالفلسفة والحكمة .

لنقل أن شمول علم البلاغة يجعله يتجاوز علوم اللسان الجزئية ، لكن هذا الشمول لن يتحقق ما لم تتوافر لدى « عالم البلاغة » أو « الناقد » — بلغتنا المعاصرة ، تصورات كلية عن العالم باعتباره مصدر الإبداع ، وعن المبدع باعتباره الفاعل الخلاق في عملية الإبداع ، ناهيك عن العمل والمتلقى ^(١)

٢٤ — عوامل إبداع الشعر

يقول حازم : [لما كان الشعر لا يتأثر بنظمه على أكمل ما يمكن فيه ، إلا بعصول ثلاثة أشياء ، وهي : المهيئات ، والأدوات ، والبواعث ، وكانت هذه المهيئات تحصل من جهتين :

١ — النشء في بقعة معتدلة الهواء ، حسنة الوضوء ، طيبة المطاعم ، أنيقة المناظر ، ممتعة من كل مالاغراض الإنسانية به علقه .

(١) مفهوم الشعر « دراسة في التراث النقدي » حابر عصفور : ٢٠١ — ٢٠٢

٢ - وانترعرع بين الفصحاء الألسنة ، المستعملين للأناشيد ، المقيمين للأوزان . وكان المهيم الأول موجهها طبع الناشء إلى الكمال في صحة اعتبار الكلام ، وحسن الروية في تفصيله وتقديره ، ومطابقة ماخارج الذهن به ، وإيقاع كل جزء منه في كل نحو ينحى به أحسن مواقع وأعد لها ، حتى يكون حسن نشء الكلام مشبها حسن نشء المتكلم به .

وقد تكون النشأة حسنة على غير هذا النحو ، وذلك بأن تستجد الأهوية للنشء ، وترتاد له مواقع المزن ، ومواضع الكلا والنبات الغض ، ولا يخيم به في الموضع إلا ريثما يصروح كلاه ، ويغض ماؤه .

فإن الطباع الناشئة أيضاً على هذه الحال ، وإن لم تكن في الأقاليم المعتدلة جارية بحري تلك في سداد خاطر ، والتنبه لما يحسن في هئات الألفاظ المؤلفة والمعاني ، وما لا يحسن .

وعلى هذه الحال الثانية كان نشء شعراء العرب ، وبذلك تهذوا من تشقيق الكلام ، وتحسين حياته اللفظية والمعنوية إلى ما تهملوا .

ولو اتفق النشء على هذه الحال من استجداد الأهوية ، ولرياد الأماكن أزمنة شباها ، لأمة تكون أرضهم التي يترددون فيها أحسن الأرض بقعة ، وأمتعها ، وأعد لها هواء ، وكانت دواعيهم تتوفر على جعل الكلام عدة لما يراد من استشارة الأفعال الجمهورية ، أو كفكفتها بالاقناعات والتخايل المستعملة فيه نحو توفر دواعي العرب إلى ذلك ، لكانت هذه الأمة أجدر أمة أن تحوز قصبات السبق في الفصاحة ، وأن تستولى على الأمر الأقصى في ذلك ، وأفصح قبائل العرب من شارف هذه الحال التي وصفنا ، أو قاربها .

والمهيم الثاني موجه إياه لحفظ الكلام الفصيح ، وتحصيل المواد اللفظية ، والمعرفة بإقامة الأوزان .

وكانت الأدوات تنقسم إلى أطراب وإلى آمال ، وكان كثير من الأطراب إنما يعترى أهل الرحل باحثين إلى ماعتهده ومن فارقوه ، والآمال إنما تعلق بخدام الملوك المتافعة .

وجب إلّا تكمل تلك المهيئات للشاعر إلّا بطيب البقعة ، وفصاحة الأُمة ، وكرم الدول ، ومعاودة التنقل والرحلة .

فقلّما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة ، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة ، ولا في جودة النظم من لم يحمل على مصابرة الخواطر في إعمال الرويّة البقية بما يبرحه من تلقاء الدولة ، ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشطّ به عن أحبابه رحلة ، ولا شاهد موقف فرقة . [

إضاءة :

[ولما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفا ، أو تشبيها ، أو حكمة ، أو تاريخا احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يعرض لوصفها ، ولمعرفة مجارى أمور الدنيا ، وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال ، وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء آخر تشبهها ، وقضايا متقدّمة تشه التي في الحال »

تنوير :

[ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلّا بأن تكون له قوّة حافظّة ، وقوّة مائزة ، وقوّة صانعة .

فأما القوّة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ، ممتازا بعضها عن بعض ، محفوظا كلّها في نصابه ، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مدح أو غير ذلك وجد خياله اللّائق به قد أهّته له القوّة الحافظة بِكُونِ صور الأشياء مرتّبة فيها على حدّ ما وقعت عليه في الوجود ، فإذا أجال خاطره في تصويرها فكأنه اجتلى حقائقها ، وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات ، غير منتظمة التّصور ، فإذا أحال خاطره في أوصاف الأشياء وخیالاتها اشتبهت عليه ، واختلطت ، وأخذ منها غير ما يليق بمقصده ، وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك .

وكان المنتظم الخيالات كالناظم الذي تكون عنده أنماط الخواطر مُحَرَّاةً بمُحَوِّلة الموضع عنده ، فإذا أراد أيّ حَحر شاء ، على أي مقدار شاء ، عمل إلى الموضع

الذى يعلم أنه فيه ، فأخذه منه ونظمه ، وكذلك من كانت خيالاته وتصوّراته منتظمة متميزة فإنه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ما شاء فلا يعدوه .

والمعترك الخيالات كناظم تكون جواهره مختلطة ، فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب في تفتيشه ، وربما لم يقع على البغية ، فنظم في الموضع غير ما يليق به .

والمعترك الخيالات في هذه الحال أجدر بطول السدّر ، لكون الأشياء التى فى الحس أوضح من التى فى التصور والذهن]

إضاءة :

[والقوة المائزة هى التى يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك ، وما يصح مما لا يصح .

والقوى الصانعة هى القوى التى تتولى العمل فى ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات، النظامية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض ، والتدرج من بعضها إلى بعض ، وبالجملة التى تتولى جميع ما تلثم به كليات هذه الصناعة .

وهذه القوى التى هى الحافظة والمميّزة والملاحظة والصانعة وما جرى مجراها ، فى احتياج الشاعر أن تكون موجودة فى طبعه هى المعبر عنها ، بالطبع الجيد فى هذه الصناعة .^(١)

لا بد لإبداع الشعر من ثلاثة عوامل خارجية ، وثلاثة عوامل داخلية :

فالخارجية هى : المهيئات والأدوات والبواعث :

(١) فالمهيئات هى أن ينشأ الشاعر فى بيئة ذات هواء معتدل ، ومطعم طيب ، ومنظر أنيق ، مُمتعة من كل ما يتصل بالأغراض الإنسانية ، وأن يترعرع بين قوم فصحاء ، مدربين على الاحساس بالإيقاع ، والأهتزاز للأوزان .

وهناك ارتباط وثيق بين البيئة التى ينشأ فيها الشاعر ، وكال طبعه فى صحة اعتبار الكلام ، وحسن تقديره ، ووضع كل جزء منه ، موضعه الأمثل به ، حتى يكون

(١) المباح : ٤٠ - ٤٣

حسنُ نشيء الكلام متسقاً مع حسن نشيء المتكلم به .

وقد تتوفر دماعة الطبع التي تعين على حسن النظم ، وبجودة الانشاء في الترحل من مكان إلى آخر ، ارتياداً لمواقع المزن ، ومواضع الكلا ، والنبات الغض ، وإن لم يكن في الأقاليم المعتدلة ، فإن ذلك يوفر للنفس نشاطها وأريحيتها في تذوق ما يحسن من الكلام ، وما لا يحسن .

ومن قبل أرجع القاضى الجرجانى رقة الشعر وصلابته إلى أمور ثلاثة :

أولها : اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماعة الكلام بقدر دماعة الخلقة ، وأنت ترى ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، ترى الجافى الجلف منهم كثر الألفاظ ، معقد الكلام ، وغر الخطاب ، وتحسن بذلك أيضاً في صوته ونغمته ، وفي جرسه ولهجته .

وثانيهما : البدوة ، فمن شأنهما أن تحدث بعض ذلك ولذلك تجدد شعر عدى وهو جاهلى ، أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبه ، للامانة عدى الحاضر ، وبعده عن جلالة البدو ، وجفاء الأعراب ، ولذلك نرى الشعراء يختارون الكلام اللين السهل بعد مجيء الإسلام ، واتساع ممالك العرب ، وكثرة الحواضر ، ونزوع الناس من البرادى إلى المدن .

وثالثهما : الغرض الشعري : فإنك ترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم ، والغزل المتبالك .^(١)

وسمى هذا العامل « بالمهيات » لأنه يهيئ الشاعر لأن يكون شاعراً حقاً ، بما يمنحه إياه من سلاسة الحياة ، ولين جانبها ، وسهولة أحوالها ، مما يبعث فيه الراحة والاطمئنان ، فيجىء شعره صورة من نفسه .

(ب) الأدوات : وهى العلوم التي تتعلق بالألفاظ ، والعلوم التي تتعلق بالمعاني ، فما يتعلق بالألفاظ من اللغة والنحو والبلاغة أدوات لا يستغنى عنها كل من يتصل

(١) القاضى الجرجانى شكوتور احمد احمد بدوى : دار المعارف مصر ١٩٦٩ ص ٥٢ - ٥٣ وأيضاً

بصناعة الأدب ، لأنها معين ضرورى فى ميزان التعبير ، ومايتعلق بالمعاني من العلوم
الانسانية أدوات تنمى المواهب والإحساسات ، وتزيد محصول الفكر من المضامين
الجديدة ، والخيالات المبتكرة ، وكما أن هذه أدوات للشاعر ، فهى أدوات للنقاد ،
يستعين بها على فهم النصوص ، وشرحها ، واكتشاف ماها من سمات جديدة أو
جميلة ، أو سمات قديمة أو قبيحة ، هذه الأدوات من العلوم التى تتعلق بالألفاظ ،
والعلوم التى تتعلق بالمعاني عرفها نقاد العرب ، ووقفوا طويلا أمامها ، وأوصوا بأن
يستمسك بها كل موهوب فى الشعر أو الأدب .

ومن هؤلاء ابن طباطبا الذى ذهب إلى أن للشعر أدوات يجب إعداده قبل
ممارسته ، وتكلف نظمه ، فمن تعصت عليه أداة من أدواته ، لم يكمل له مايتكلفه
منه ، وبأن الخلل فيما ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة .

من هذه الأدوات : التوسع فى اللغة ، والبراعة فى فهم الأعراب ، والراوية لفنون
الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، ومنافعهم ، ومثالبهم ، والوقوف على مذاهب
العرب فى تأسيس الشعر ، والتصرف فى معانيه ، فى كل فن قائم العرب فيه ،
وسلوك مناهجها فى صفاتها ومخاطباتها ، وحكاياتها وأمثالها ، والسنى المستدلة منها ،
وتعريفها وتصريحها ، وإطنابها وتقصيرها ، وإطالتها وإيجازها ، ولصفها وخلاقتها ،
وعذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها ، وحسن مبانيها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كل
معنى حظه من العبارة ، وإلباس مايشاكله من الألفاظ حتى يبرز فى أحسن زى ،
وأبهى صورة ، وإجتنب مايشينه من سفساف الكلام ، وسخيف اللفظ ، والمعاني
المستبعدة ، والتشبيهات الكاذبة ، والأشارات المجهولة ، والأوصاف البعيدة ،
والعبارات الغثة ، حتى لا يكون مفاوتا مرقوعا ، بل يكون كالسيكة المفرغة ، والوشى
المنم ، والعقد المنظم ، واللباس الرائق ، فتسابق معاني ألفاظه ، فليزد الفهم بحسن
معانيه ، كالنذاز السمع بموق لفضة ، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه ، وتكون قواعد
للبناء يترك عليها ، ويعلو فوقها ، فيكون مايقبلها مسوقا إليها — ولا تكون مسوقة
إليه ، فتقلق فى مواضعها ، ولا توافق مايتصل بها ، وتكون الألفاظ متقادة لما تراء له ،

غير مستكرهة ولا متعبة ، لطيفة الموالج ، سهلة اخراج .^(١)

لقد جمع ابن طباطبا في هذا النص العدة الكافية لصقل المواهب والملكات في دنيا الأدب ، سواء من ناحية الألفاظ ، أو من ناحية المعاني ، أو من ناحية النظر والتأليف وأفاد « حازم » من ذلك كله في مذهبه النقدي

ولم يكن أمر هذه الأدوات وقفا على النقد العربي القديم ، بل لا يزال لها خطرها وأهميتها في النقد الحديث .

إذ النقد له صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنسانا كالفلسفة بفروعها المختلفة ، والتاريخ ، وعلوم اللغة ، والاجتماع ، والنفس .

وقد ارتبط النقد — منذ أقدم عصوره عند اليونان — بالفلسفة ، حتى صار فرعاً من فروعها ، وقد ازداد هذا الارتباط وضوحاً في عصور النقد الحديثة ، وبخاصة في عصرنا ، إذا أصبح مرتبطاً كل الارتباط بعلوم الجمال التي هي من فروع الفلسفة .^(٢)

(جـ) والبواعث : وهي نوعان أطراب ، وآمال ، فالأطراب كمعامل الحنين ، والآمال كالاستشراف إلى العطاء ، وبلوغ المنازل ، وتحقيق المقاصد المختلفة .

ولا يبرع الشاعر في شعره إلا إذا كان ناشئاً في بقعة طيبة ، وبيئة فصيحة ، فقلما برع في المعاني من لم ينشئه مكان فاضل ، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة تملك ناصية الكلام ، ولا في جودة النظم من لم يكن دافعه النوال والعطاء ، وتحقيق المآرب والحاجات ، ولا في رقة أسلوبه النسب ، من لم يبعد عن احبائه ، ولم يفترق عن خالانه .

والشاعر مع ذلك محتاج إلى معرفة صفات الأشياء التي يتعرض الشعر لوصفها ، ولعرفة أحوال الدنيا ، وأنحاء تصرف الأزمنة ، وأن يكون قوياً الملاحظة لما يناسب الأشياء ، والقضايا الواقعة من أشياء أخرى تشبهها .

(١) عيار الشعر : ١٧ — ١٨

(٢) النقد الأدبي حديث : محمد عيسى هلال ١٣٠

وما هو ذا القاضى الجرجانى يرى أن يُقَسَّم الألفاظ على رتب المعانى ، فلا يكون أسلوب الغزل كأسلوب الافتخار ، ولا المدح كالوعيد ، ولا الهجاء كالأسبطاء ، ولا الهزل مثل الجد ، ولا التعريض مثل التصريح ، بل كل غرض له غاية من الأداء ، ومستوى من التعبير ، فالأسلوب اللطيف للغزل ، والفخيم للفخر ، والمدح له تصرفات حسب مواقفه ، فالمدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف ، ووصف الحرب والسلام ليس كوصف المجلس والخمر ، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به ، وطريق لا يشاركه الآخر فيه .

وليس هذا بمقصود على الشعر 'دون الكتابة' ولا بمختص بالنظم دون النثر ، فالكتابة في الفتح أو الوعيد غير الكتابة في التشويق والتهنئة واقتضاء المواصل ، والخطاب في التحذير والزجر أفخم منه في الوعد والأمانى .^(١)

والعوامل الداخلية لإبداع الشعر هي :

١ . القوة الحافظة : وهى التى تُؤَثِّبُ الخيال اللائق لكل غرض من أغراض الشعر ، فبرى صور الأشياء مترتبة فيها على مثال ما وقعت عليه في الوجود ، فإذا أجال خاطره في تصورها ، فكأنه اجتلى حقائقها ، فإذا وصف ترتب صور الأشياء التى يصفها ، وإذا مدح ترتبت صور القضايل والصفات التى يمدح بها ، وإذا تغزل ترتبت صور العشق والهيام والوجد والتبريح وما إلى ذلك ، وكل هذه الصور مختزنة في القوة الحافظة ، والخيال اللائق بكل غرض هو الذى ينتزع ويرتب من الصور ما يلقى بمقام حاله .

فإذا كان خاطر الشاعر معتكراً الخيال ، سقيم التصور فإن صور الأشياء تشبه عليه وتغلط في تصوره وخیاله ، فيأخذ ما لهذا لذلك ، ويضع للغزل ما يلقى بالمدح ، وللنثر ما يجدر بالثناء ، وهكذا .

ومثل الخيال المنتظم مثل الناظم الذى تكون عنده أتماط الجواهر مجرأة ، قد حفظ كل منها في موضع ، واستوعب ناظمها جميع الأجزاء والمواضع ، في تناسب دقيق ركنا أراد أى حجر بناء ، على أى مقدار شاء ، عمد إلى موضعه الذى يسوقه إليه

(١) الواسطى : ٢٤

إحساسه ، وإستيعابه ، ودقة نظامه ، فأخذه ، ونظمه .

وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فإنه يصل بملاحظة الخاطر منها إلى ما شاء ، فلا يعدوه إلى غيره ولا يتجاوز مكانه إلى مكان آخر ومثل الخيال المعتكر مثل الناظم الذى تختلط جواهره ، فإذا أراد حرجا على صفة معينة ، ومقدار معين ، أصابه الكلال فى التفتيش والبحث والنظر ، وقد يختلط عليه الأمر ، فيظنم فى موضع ما يلقى بموضع آخر وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته غير منتظمة ولا متميزة ، فإنه لا يصل إلى مبتغاه ومقصوده ، فلا يتصور تصورا سليما ، ولا يميز تميزا يقبله ذوق المميز .

(ب) القوة المائزة : وهى قوة التمييز ، وبها يلائم الشاعر بين المناسبات والعلاقات فى ترتيب الألفاظ ، وترتيب المعانى الذهنية ، ليكون العمل الناتج شعرا .

(جـ) القوة الصانعة : وهى التى تتولى ضم بعض اجزاء الألفاظ والمعانى والتركيبات النظامية ، والمذاهب الأسلوبية إلى بعض ، والتدرج من بعضها إلى بعض .

وللملاحظ أن هذه القوى متداخلة ، فخيال الفكر المنتظم يميز ، ويرتب الألفاظ على حسب ترتيب المعانى ، أو بعبارة أخرى يتولى عملية النظم .

والقوة المائزة ، تستطيع أن تتزح من الحافظة ما يناسب المقام ، وتتولى ربط أجزاء الألفاظ والمعانى والأسلوب إلى بعض .

والقوة الصانعة تقوم مقام الحافظة والمائزة ، إلا أن القرطاجنى مولع بالتنظيم والتفتيش ، وتقليد الفلاسفة ، فهو لكثرة علمه ، ويقظة عقله ، وجموح خياله يسلك بنا المسلك الصعب ، لنشهد بعبقريته المتمردة .

والدليل على ذلك من هذا الموقف أنه بعد أن يستغرقنا فى تفصيلاته الفلسفية المتداخلة حول القوى النفسية التى هى ضرورة للشاعر ، يذهب إلى أن هذه القوى إذا اجتمعت فى شاعر أطلق عليها « الطبع الجيد »

والطبع الجيد سبق به ابن سلام والآمضى والخرجاني وابن طباطبا وابن رشيق وعد القاهر وغيرهم من نقاد العرب .

« ويبدو لنا من هذا المدخل إلى الشعر معظم الخصائص التي يتصف بها منهج حازم ، فهو منهج قائم على الانتقاء والتسقي والقياس ، فهو قد انتقى من نقاد الفلاسفة تعريفه لماهية الشعر ، وعلاقته بحركات النفس ، ومن الجاحظ القول بأثر البيئه والعرق (وذلك شئء شارك في جانب منه ابن قتيبه) ووقف مع جميع النقاد المتعاضدين بحاجة الشاعر إلى الثقافة (العلوم) وكذلك هو في حديثه عن البواعث .

أما حديثه عن القوى الحافظة ، والمائز ، والصناعة ، فإنها قياس على ماواجهه لدى الفلاسفة (وخاصة ابن سينا) من الحديث عن قوى النفس :

قوة الفنتاسيا ، والقوة المصورة ، والقوة المخيلة ، والقوة الرومية ، والقوة الحافظة الذاكرة ، وقوة هذا الجمع في سيطرة حازم على مختلف الجوانب التي نجدها مبعثرة هنا وهناك - على مر الزمن - عند كثير من النقاد .^(١)

ومن ناحية ثانية يريد حازما أن يفرغ كل ما في جعبته عن علم الشعر ، وما في جعبته كثير جدا ، استقاه من ثقافتين عريقتين ، ثقافة المغرب في عصور ازدهارها ، وثقافة اليونان في أزهى تطورها ، وهو حين رأى الجهل فاشيا في عصره ، والسفلة الأنذال يقومون على أمر العلم أراد أن يكون ناقدا آخر ، وعالم ملء السمع والبصر ، «أخذ يستقصى كل مايتصل بعلم الشعر ، يريد ألا يترك جزئية من جزئياته ، أو مسألة من مسائله ، والحق أن حازما كان جبارا الذاكرة ، بعيد الغور ، واسع المدى ، أخذ من اللغة العرب الذين سبقوه ، وأخذ من فلاسفة المسلمين ، وأخذ من فلاسفة اليونان ، ولم يكن مجرد أخذ من هؤلاء وأولئك ، ولكنه هضم ماأخذ ، وأضافه الى نفسه ، وصاغ مايتعلق بعلم الشعر صياغة جديدة ، تنسب إليه وحده ، فحقق بذلك مايقوله النقاد الفرنسيون في هذا العصر : « الليث مجموعة خراف مهضومة »

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : إحسان عباس : ٥٤٥

المباني

٢٥ - النظم صناعة

١- النظم صناعة آلتها الطبع ، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن يتخى به نحوها ، فإذا أحاطت بذلك علما قويته على صوغ الكلام بحسبه عملا ، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه ، وحسن التصرف في مناهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية ، واحتدات خاطرية ، تتفوت فيها أفكار الشعراء .

فأول تلك القوى ، وهي عشر :

القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصغر عن قرينة ، بما يجري على السجية ويصلر عن قرينة .

الثانية : القوة على تصور كليات الشعر ، والمقاصد الواقعة فيها ، والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ، ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي ، وبناء فصول القصائد على ما يجب نحو ما أشرنا ، وما نشير إليه .

الثالثة : القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والآيات والفصول من بعض ، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مديح ، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شيء معين في ذلك .

الرابعة : القوة على تخيل المعاني بالشعور بها ، واجتلابها من جميع جهاتها .

الخامسة : القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني ، وإيقاع تلك النسب بينها .

السادسة : القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع ، والدلالة على تلك المعاني .

. السابعة : القوّة على التحيّل في تسيير تلك العبارات متّزّنة ، وبناء مبادئها على نهايتها ، ونهاياتها على مبادئها .

الثامنة : القوة على الالتفات . من حيّز إلى حيّز ، والخروج منه إليه ، والوصول به وإليه .

التاسعة : القوّة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض ، والأبيات بعضها ببعض ، وإصاق بعض الكلام ببعض ، على الوجوه التي لاتجد النفوس عنها بؤة .

العاشر : القوّة المائزة حسن الكلام من قبيحه ، بالنظر إلى نفس الكلام ، وبالنسبة إلى الموضع الموقّع فيه الكلام ، فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قانئتهما واحدة ، فيكون أحدهما أحسن في نفسه ، والآخر أحسن بالنسبة إلى المحلّ الذي يوقعه فيه من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب ، ففى مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحا ، والمفضول فاضلا ، وكثير ممّن ليست له هذه القوّة يسقط أحسن مما يثبت بالنسبة إلى المحلّ . [(١)]

كأنّ حازما لم تطمئن نفسه بالوقوف عند القوى التي بها يبدع الشّاعر الشعر وهي الحافظة والمائزة والصّناعة ، ووجد أنها لاتحيط بأسباب هذا العلم ، فوقف يعدّد قوى أخرى : تصل بالشعر إلى القمة ، وتصل بالشاعر إلى القمة أيضا . فنظم الشعر صناعة ، تتوقف على الطبع ، ولعله يقصد بالصّناعة المهارّة ، كما كان يقصد إلى ذلك بسلام .

والصّنيع استعداد نفسي لفهم خصائص الكلام ، وتعمّق أسراره ، والبصيرة بالمداهب والأغراض التي يصورها الشعر ، فإنّ أحاطت النفس بذلك علما قويّا على صياغة الكلام صياغة علمية .

واتمكّن من النظم ، وبلوغ مقاصده وأغراضه ، وحسن التصرف في مذاهبه وأخائه إنما يكدر بقوى فكيّة أخرى ، تضاف إلى « الحافظة والمائزة ، والصّناعة » هذه القوى . تتفاوت فيها قدرات الشعراء بطبيعة الحال .

(١) اسباح : ١٩٩ - ٢٠١

وحازم لا يريد بالقوى الفكرية أن الشعر يصدر عن فكر ، وإنما يريد بها القوى النفسية ، أو سدى الاحساس بالتجربة الواقعية ، كما يقول الدكتور إحسان عباس^(١) هذه القوى العشر تذكرنا بما قاله ابن طباطبا حول نظم القصيدة « غير أن ابن طباطبا كان يتحدث عن الخطوات العملية ، بينما حول حزم هذه الخطوات إلى قوى قائمة في طبيعة الشاعر ، ولو قال : إن « قوة الخيال » — وهى قوة واحدة — تستطيع أن تحقق هذا ، وما هو أكثر منه — لما لجأ إلى هذا الالتواء .

ولكن حازم — كما اتضح فى غير موطن — مسرف فى شغفه بالتقسيمات ، لأن لها دلالة على ثقافة منطقية ، ويستمر حازم فى سياق هذه القسمة ، يرى أن من اجتمعت فيه هذه القوى الكاملة ، فهو الشاعر الكامل الذى يقوى على تصور « كليات المقولات » ، ثم من حصل له قسط متوسط من هذه القوى ، فهو شاعر المتوسط (الذى تغلبت الدرية لديه على الخيال) ثم من حصل له قسط قليل من تلك القوى ، وهم أدعياء الشعراء ، ومنهم المتلصصون المغيرون على مالدى غيرهم — « وهم شر العالم نفوسا ، وأسقطهم همما ، وهم النقلة للألفاظ والمعانى على صورها فى الموضع المنزل منه من غير أن يغيروا فى ذلك إلا ما لابتعد به »^(٢)

ولا ينسى حازم أن يوصى الشاعر إذا أراد نظم الشعر ، وكان الزمان له منفسحا ، والحال مساعدة ، أن يأخذ نفسه بوصية أنى تمام الطائى لأنى عبادة البحتى ، فإنها تضمنت جملا مفيدة لصاحب هذه الصناعة ، ثم يقف ، ليفصل بعض مآجمل فى هذه المصباحة ، ويكمل مانقص ، فالناظم إذا اعتمد مأموره به أبو تعلم من اختيار الوقت المساعد ، واستجمام الحاطر ، والتعرض لما يبعث على قول الشعر ، فحقيق عليه أن يستحضر مقصده فى خياله وذهنه ، والمعانى التى هى عمله له ، بالنسبة إلى غرضه . فتخليها تبعا بالفكر فى عبارات متباعدة ، ثم ينظمها حسب تماثلها فى المقاطع ، وتهيئها لأن تقع فى بناء قافية واحدة ، ثم يضع الوزن والروي حسبها ، لتكون قوافيه متمكنة ، تابعة للمعانى ، لامتبوغة لها .

(١) تارخ النقد الأدبى عند العرب ٥٥٧ :

(٢) السبق ٥٥٩ .

ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول — ويقصد بها المقطوعات — ويبدأ بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يتبعه من الفصول بما يليق ، ثم ينظم العبارات التي أحضرها في خاطره مسترة ، فيصيرها موزونة بتبديل كلمة مكان كلمة مرادفة لها ، أو بأن يزيد في الكلام ما يقتضي الزيادة ، أو ينقص منه ما يقتضي النقص ، ثم بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها ، أو بأن يقدم بعض الكلام ، ويؤخر بعضا ، أو بأن يتركب في الكلام أكثر من وجه من هذه الوجوه .^(١)

وهذه هـ الطريقة التي أثبتها ابن طباطبا في صناعة الشعر ، فإذا أراد بناء قصيدة اخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا ، وأعد له مايلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه ، فإذا انتفى له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني ، على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت متفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فإذا اكملت له المعاني ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها أبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها ... الخ^(٢)

ثم يربط حازم بين الأعارض الشعرية والأغراض الشعرية بألوان من العلاقات ، فالأعارض الفخمة الرصينة تصلح لمقاصد الجد كالغفر ونحوه ، مثل عروض الطويل والبسيط .

وأما المقصد التي يقصد فيها إظهار الشجر والأكشاب ، فقد تليق بها الأعارض التي تشتمل على الحنان والركة ، لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكي الحال المشاجية بما يناسبها من نظم ، ونظم تأليف ، ووزن ، وذلك نحو المديد والرميل .^(٣)

(١) المباح : ٢٠٤

(٢) عيار الشعر : ١٩

(٣) المباح : ٢٠٥

وقد تقتصر قوة الشاعر الناطقة في كثير من المواضع ، وذلك لعوارض ثمان :- أربع منها راجعة إلى الشاعر ، وأربع راجعة إلى نفس الشعر .

فأما ما يرجع إلى الشاعر ، فمنها ، للكسل ، فلا تسمو تلك القوة معه سموها مع النشاط ، أو أن يكون الخاطر قد تلفت إلى غير الغرض الذي هو آخذ في صوغ العبارة له ، وأما أن يدركه سهو ، فينصرف عن الوزن الذي هو آخذ فيه إلى وزن يقاربه على سبيل الخطأ ، والعارض الرابع أن تكون مواد العبارات في الذكر قليلة ، فيعز وجود ما يجيء من العبارات عفوا من غير احتيال ، ولا تكلف لذلك .

وأما العوارض التي ترجع إلى الشعر فمن ذلك :
— أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى ، فيحتاج إلى إعمال الخيلة في ما يستحسن من الحشو .

— أو يكون قدر المعنى فوق قدر الوزن ، فيحتاج إلى الحذف والأختصار .
— أو يكون المعنى حقيقا داعيا إلى إيراد عبارة عنه على صورة يقل وزودها عفوا
— أو يكون المعنى من المعاني التي تكون عبارات عنها قليلة في اللسان ، فلا يتمكن الخاطر من إيرادها موزونة إلا بتعمل ومحاولة .^(١)

ويقف حازم عندما يبرز فيه الشعراء من الأغراض والمقاصد ، فيذهب إلى أن من الشعراء من يحسن القول في حية واحدة ، ولا يحسن أن يردف قوله في جهة ، بقوله في جهة ، وأن ينتقل من إحداها إلى الأخرى إنتقالا لطيفا .

ومنهم من يحسن إرداف الجهة بالجهة المناسبة لها ، ولا يحسن إردافها بما لا يناسبها ، فلا تتأني النقلة لذلك من إحداها إلى الأخرى إلا بماخذ لطيفة في الإنتقالات ، ومنازع بديعة في الالتفاتات ، ومنهم من يحسن إرداف الجهات بالجهات في جميع ذلك .

وتفاوت طبقات الشعراء في الإحسان في كل ذلك بحسب ما تكون عليه أفكارهم من التهدي إلى صروب الإنتقالات ، وأنحاء الالتفاتات

(١) المصحح : ٢٠١ - ٢١٠

وللشعراء مذاهب واتجاهات في الانحاء المستحسنة في الكلام ، كالأوصاف ،
والتشبيهات ، وأحكام ، والتواريخ .

فمنهم من تشدد عنايته ، بالأوصاف ، كالبحر ، وبالتشبيه كابن المعتز ،
وبالأمثال كالمصنعي ، وبالتواريخ كابن دراج القسطلي .

ومنهم من يتوفر قسطه من جميع ذلك كأبي تمام ، وإن كان غيره أشف منه في
التشبيه والحكم .

ولابن الرومي في الإحاطة بالأوصاف والتشبيهات المجال المتسع ، وابن دراج أيضا
متسع المجال في الأوصاف والتشبيهات .^(١)

وعن كيفية العمل في إحكام مباني القصائد ، وتحسين هيئاتها ، يقف حازم وقفة
طويلة نكتة عن ولعه بالتفريعات والتقسيم ، وإظهار مقدرته الفائقة في فلسفة
النقد ، فيذهب إلى أن القصائد : منها بسيطة الأغراض ، ومنها مركبة الأغراض ،
والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا ، أو رثاء صرفا ، والمركبة هي التي
يشتمل الكلام فيها على غرضين ، مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومدح ، وهذا
أشد ما وافقه للنفوس الصحيحة الأذواق ، لما هو معروف من ولع النفوس بالافتنان في
أنحاء الكلام ، وأنواع القصائد .

وأحسن ما ابتدئ به من أحوال المحبين ، ما كان من جهة ، ملذا من أخرى ،
كحال ' بكر والأشتياق ريرفان المعاهد ، فإن هذه الأحوال ، وإن كانت مؤلمة
للنفوس ، فإنها تحس بها للذة وتشفيها يكاد ينقع الغلة من حيث أذكاه .

ثم يتدرج الشاعر من ذلك إلى ذكر ما يؤلم من بعض الأحوال التي لها علاقة بهما
معاً ، ثم إلى ذكر ما يؤلم ويلد من أحوال التي لها بهما أيضا علاقة ، ثم ينتقل من
ذلك إلى ما ينقص الحبيب من الأوصاف والمحاكاة ، ثم يختال في عطف أعنة الكلام
إلى المدح ، فهذا هو الموضع التام المتناسب ، وهو الذي يعتمد أمزج القيس في كثير
من قصائده .

(١) اسبح : ٣١٩ - ٢٢٠

فأما المديح المتخلص إليه من النسيب ، فالأفضل أن يصدر بتعديد فضائل المدوح ، وأن يتلى ذلك بتعديد مواطن بأسه وكومه وذكر أيامه في اعدائهم ، وإذا كان للمدوح سلف ، حسن المزج بين مآثره ومآثرهم ، ثم يختتم بالتيمن للمدوح ، والدعاء له بالسعادة ، ودوام النعمة ، والظهور على الأعداء .

ويجب أن تكون الطباذىء جزلة ، حسنة المسموع والمفهوم ، دالة على غرض الكلام ، وجيزة تامة ، وكثيرا ما يستعملون فيها النداء والمخاطبة والاستفهام ، ويذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل ، أو تقرير ، أو تشكيك ، أو غير ذلك ، ويجب أن تكون صدور القصائد متناسبة النسيج ، حسنة الالتفاتات ، لطيفة التدرج ، مشعشة الأوصاف بالتشبيهات ، كما أن التخلص يكون لطيفا ، والخروج إلى المدح بديعا ، وصدر المديح يكون حسن السبك ، عذب العبارات مستطاب المعاني ، ليناسب ما اتصل به من النسيب ، ويجب أن تعتمد فيه مع ذلك الجزالة والمبالغة في الأوصاف .

وفى وصف الحرب تفخم العبارات ، وتهول الأوصاف ، ويحسن الأفراد فى اقتصاص ما وقع من ذلك

والإحتتام يجب أن يكون بمعانى سارة فيما قصد به التباهى والمدح ، وبمعان مؤسبة فيما قصد به التعازى والرثاء ، ويكون ذلك فى كل غرض بما يناسبه ، واللفظ يكون فيه مستعذبا ، والتأليف جزلا متناسبا ، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرعة لتفقد ما وقع فيه ، غير مشغلة ، باستناف شئ آخر .

فأما ما تنجب العناية بالتأنق فيه على الوجه المختار ، فتحسين المبدأ ، والتخلص ، وأما ما تنأكد به العناية ، فتحسين البيت التالى للبيت الأول من القصيدة ، ليتناصر بذلك حسن المبدأ مثل قول ابى تمام :

شهدتُ لقد أقوت مغائركم بعدى ومحت كما محت وشائع من يرى
وأنجذتم من بعد إتهام داركم فيادمع أنجذنى على ساكنى تجد

يقول ألى الطيب المتشى :

مَنْ الجَاذِرِ فِي زِيِّ الْأَعَارِبِ حُمْرُ الْحَلَى وَالْمَطَايَا وَالْجَلَايِبِ
إِنْ كُنْتَ تَسْأَلُ مَثَلًا فِي مَعَارِفِهَا فَمَنْ بَلَكَ بِتَسْهِيدٍ وَنَعْدِيبِ

وقوله :

لَعِينِكَ مَا يَلْقَى الْفَوَادِ وَمَالِقَى وَلِلْحَبِّ مَالِمٌ يَبْقُ مَنْى وَمَابَقَى
وَمَا كُنْتَ مَعْنً يَدْخُلُ الْعَشَقُ قَلْبَهُ وَلَكِنْ مِنْ يَبْصُرُ جَفُونَكَ يَعْشَقُ

وقوله :

فِرَاقٌ ، وَمِنْ فَارَقْتُ غَيْرُ مَذْمُومٍ . وَلَوْ مِنْ يَمِئَتْ غَيْرُ مُيَمِّمٍ
وَمَا مَنَزَلَ الْمَلَذَاتِ عِنْدِي بِمَنْزِلِ إِذَا لَمْ أُبْجَلْ عِنْدَهُ وَأَكْرَمِ

ويتوخي الشعراء هذا كثيرا إذا كان البيت الثاني تنمة الفصل الأول ، فأما إذا كان الفصل الأول أكثر من بيتين ، فإنهم يوجهون العناية إلى تحسين نهاية الفصل ، وكلما قرب ذلك إلى ابتداء ، فكان ثانيا ، أو ثالثا ، كان أحسن ، مثال قول ألى تمام الطائي :

أَيُّهَا الْبَرَقُ بَثْ بِأَعْلَى الْبُرَاقِ وَاعْدُ فِيهَا بِوَابِلِ غَيْدَاقِ
وَتَعْلَمُ بِأَنَّهُ مَا لِلْأَنْوَائِكِ إِنْ لَمْ تَرَوْهَا مِنْ خَلَاقِ
دَمْنٌ طَالَمَا التَّقَاتِ أَدْمَعُ الْمَرْءِ نَافِئٌ عَلَيْهَا وَأَدْمَعُ الْعَشَاقِ

وإذا لم يكن البيت الثاني مناسبا للأول في حسنه غرض ذلك من بهاء المبدأ ، وحسن الطليعة ، وخصوصا إذا كان فيه قبح من جهة لفظ : أو معنى ، أو نظم ، أو أسلوب ، وذلك نحو قول ألى الطيب :

أَتَرَاهَا لَكثْرَةَ الْعَشَاقِ تَحْنَبُ الدَّمْعَ خِلْقَةً . فِي الْمَآئِ
كَيْفَ تَرَى الَّتِي رَأَتْ كُلَّ جَفْنٍ رَأَاهَا غَيْرَ جَفْنَهَا غَيْرَ رَاقٍ ؟

وتحسين البيت التالي ليت التخلّص إلى المدح ، يجرى من بيت التخلّص فيجرب تحسين البيت الثاني من البيت الأول ، في أن أتباع تحسين أحدهما بتحسين الآخر أكيد .

نأما ماتأكد به العناية عند قوم ، ولاتأكد عند آخرين ، فمقاطع القصائد وأبياتها الأواخر ، وذلك من جهة مايرجع إلى هيئات الوضع والتأليف ، والأطراد في الأنفاظ والمعاني والنظام والأسلوب ، فأما من جهة وقوع لفظ مكروه ، أو معنى مشنوء في مقطع الكلام ، فالتحفظ منه واجب على كل ناظم أو ناثر .

وبعد هذه الجولة الطويلة في إحكام مباني القصائد ، يقول حازم : « فيذه مذاهب الحدائق المطبوعين : تحسين هيئات القصائد ، وتحسين مبانيها ، قد أبتها ، فمن سلك ذلك السبيل ، وذهب ذلك المذهب ، فقد سرى على سواء المنهج من هذه الصناعة ، إن شاء الله » (١)

— ٢٦ — الإبداع في الاستهلال :

يقول : [وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة ، إذ هي الطبيعة الدالة على مابعداها ، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة ، تزيد النفس بحسنها إبتهاجاً ونشاطاً ، لتلقى مابعداها ، إن كان بنسبه من ذلك ، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها ، إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها .]

إضاءة :

[ولا يخلو الإبداع في المبادئ من أن يكون راجعاً إلى مايقع في الأنفاظ من حسن مادة ، واستواء نسج ، ولطف انتقال ، وتشاكل اقتران ، وإنجاز عبارة ، وماجرى مجرى ذلك ، مما يستحسن في الأنفاظ ، أو إلى مايرجع إلى المعاني من حسن محاكاة ، ونفاسة مفهوم ، وتطبيق مفصل . بالنسبة إلى الغرض ، وماجرى مجرى ذلك ، مما يستحسن في المعاني ، أو إلى مايرجع إلى النظم من أحكام بنية ، وإبداع صيغة ووضع ، وماناسب ذلك ، مما يحسن في النظم ، أو إلى مايرجع إلى الأسلوب ، من حسن منزع ، ولطيف منحى ومذهب ، وماجرى مجرى ذلك مما يستحسن في الأساليب .] (٢)

(١) الشهاب : ٣٠٣ — ٣٠٩

(٢) الشهاب : ٣٠٩

إن المتأمل لبصوص حازم يرى أن الرجل واسع الباع في الاطلاع ، غزير الثقافة كما قلنا ، وهو في الوقت نفسه متمكن تماما من مفهوم الشعر ، وأن علم الشعر قد ملك عليه جوانب نفسه ، فراح يشقق المسائل ، ويفرّع الفروع ، ويعدّد الأضاءات والتنويرات ، لعله يضيء لمرتادى طريق الشعر والنقد هذا الطريق ، فمثله من هنا مثل رجل يملك بستانا يحتوى على آلاف الأشجار ، المختلفة في انواعها وأوراقها ، وفروعها ، وأزهارها ، وثمارها ، وهو على علم تام بإحصائها ، ومعرفة خصائص أوراقها ، وأزهارها ، وتعدد ألوانها ، وثمارها ، وتعدد مذاقاتها ، وهو يقف بين رواد هذا البستان ، يقصّ عليهم قصة ميلاد الأشجار ، وماينتأبها من عوامل الخريف والشتاء ، ويستعرض أمامهم الطرق السليمة لعلاجها ، وإبعاد آفات والأوبئة عنها ، لتستعيد ربيعها وازقة خضراء ، هذا هو حازم العالم الناقد الفنان ، الذى يقف أمام الشعر فى مفهومه وطبيعته ، وصناعته ، ودوافعه ، ومعانيه ، ومبانيه ، وأساليبه ووقته العالم المقتدر ، والناقد الفذ ، والفنان الموهوب ، ليحجلى طريقة للمرتادين ، حتى يستعيد شبابهِ وقوته فى عصر الأزدهار الأدنى ، وحتى يستعيد أمثال أى تمام ، والبحترى ، والتنبى ، وابن الرومى ، وابن دراج القسطلى :

إنه يأسى كَلّ الأسى لحضارة بادت ، ويدفعه الأمل والرجاء دفعا شديدا لأن يعيد ملامح هذه الحضارة ، وقسماتها الجميلة ، لأمتِهِ .

من هنا شق على قارئة مشقة شديدة ، لأنه يريد أن يقول كل شيء ، ولا يريد أن يترك شيئا ، إن حماسه زائد عن الحد ، وغيرته على ثقافة أمتِهِ ، النقدية والأدبية من غير حدود ، فتدافع الأفكار ، والمعاني فى ذهنه تدافعا شديدا ، كما يتدافع تيار الفيضانات الجارفة ، فتجىء ثقيلة مركزة على الأوراق ، كل فكرة تحتاج إلى دراسة مستقلة ، حتى تبسط بسطا ، وتعرض عرضا ، وتجلّى تجلية ، وهذه مهمتنا نحن ، وليست مهمة حازم ، مهمتنا أن نقف وقفات مشرّعة متأنية بين يدي هذه الأفكار النقدية والأدبية ، نخلوها فى دراسات أكاديمية متعددة .

من هذا المنطلق لانجىء دراستى تلك عن نقد حازم ومفهوم الشعر لديه دراسة مستوعبة ولم تجيء دراسة من سبقونى للموقف أمام فكر حازم النقدى دراسة مستوعبة

أيضا ، وإنما أخذ كل باحث — كما أخذت — طرفا من أطراف هذه الفلسفة النقدية للقرطاجنى ، أزال عنها غبار السنين والأيام ، وبقي حازم القرطاجنى فى حاجة ماسة إلى دراسات متعددة .

والنص الذى بين يدى الآن عن الإبداع فى الاستهلال ، تناول فيه حازم صلة الإبداع فى الأستهلان بالألفاظ وحدها ، والمعانى وحدها ، والنظم الذى يمزج بين الألفاظ والمعانى ، والأسلوب الذى يربط بين المعانى ، ويلائم بين الأفكار .

فصلة الأبداع فى الاستهلال بالألفاظ تكون عن طريق : حسن المادة ، واستواء النسج ، ولطف الانتقال ، وتشاكل الاقتران ، وانجاز العبارة ، وماجرى مجرى ذلك ، مما يستحسن فى الألفاظ ، وصلة الأبداع فى الأستهلان بالمعانى تكون : عن طريق : حسن المحاكاة ، ونفاضة المفهوم ، وتطبيق المفصل بالنسبة إلى الغرض ، وماجرى مجرى ذلك مما يستحسن فى المعانى ، وهذه الصلة بالنظم تكون عن طريق : إحكام البنية ، وإبداع الصيغة والوضع للألفاظ بما يناسب المعانى . وهذه الصلة بالأسلوب تكون عن طريق : حسن المنزع ، ولطف المنحى ، والمذهب ، وماجرى ذلك مما يستحسن فى الأساليب : فكان حازما تناول الإبداع فى الأستهلان من طرق أربع : الألفاظ ، والمعانى ، والنظم ، والأسلوب ، وبهذا جد لنا جديد ، غير مارأيناه عند عبد القاهر الجرجانى ، هذا الجديد هو الأسلوب ، لأن عبد القاهر قد وقف بناء عند ما نسميه « نظرية النظم » فما هو هذا الأسلوب عند حازم ؟ سوف يتبين معناه من خلال الصفحات الآتية .

وملاك الأمر عند حازم فى هذه الارتباطات المتعددة للإبداع فى الاستهلال ، أن يكون الأفتتاح مناسباً لغرض المتكلم من جميع جهاته ، فإذا كان قصده إلى الشحر كان المناسب أن يعتمد من الألفاظ والمعانى والنظم والأسلوب ما يكون فيه ساء وتضحي . وإذا كان قصده إلى النسيب ، كان المناسب أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة ، وكذلك سائر المقاصد ، فإن طريقة البلاغة فيها أن تمتنع بما يناسبها . ويشبهها من القول .

ومما تحسن به المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع ، ويثر فيها انفعالا ، ويسبب لها حالا من التعجب ، أو التهويل ، أو التشويق ، أو غير ذلك .

« وفي الكلام ماله صورة يصير بها لا ثقا أن يكون رأس كلام ، ومفتح قول ، ومنه ما يليق بالمبادئ ، ولا يكون له حياة تصلح لها . »

وأحسن المبادئ ما تناصر فيه حسن المصراعين ، وأكثر ما وقع ذلك للمحدثين ، فأما العرب المتقدمين فلم يكن لهم بتشجيع البيت الأول بالثاني عناية كبيرة ، وكثيرا ما كانوا يتسلسلون فيه في ذكر المواضع نحو قول امرئ القيس :

فَقَرَّلَ ، فَحَلَّيْتُ ، فَنَفَى ، فَمَنْعَجَ إِلَى عَاقِلٍ ، فَالْجُبُّ ذِي الْأَمْرَاتِ

والبيت من قصيدة يصف فيها الوحوش ، وصيده لها ، مطلعها :

غَشِيَتْ دِيَارَ الْحَيِّ بِالْبَكَرَاتِ :

والمرتبة الثانية في حسن المبادئ : أن يتناصر الحسن في المصراعين ، الثاني والأول ، دون البيت الثاني ، نحو قول أبي الطيب :

أَتَرَاهَا لَكثُورَ الْعَشَاقِ تَحْسِبُ الدَّمْعَ خَلْقَةً فِي الْمَآقِ

والمرتبة الثالثة : أن يكون المصراع الأول كامل الحسن ، ولا يكون المصراع الثاني متاقرا له ، وإن لم يكن مثله في الحسن ، ومثل هذا يوجد كثيرا في الشعر .

وقد تكون المبادئ التي حسن فيها المصراع الأول ، وكان المصراع الثاني من النمط الوسط في الكلام قد حازت الشرف بما وقع فيها بحيث تفوق المبادئ التي تناصر الحسن في مصراعها ، والبيت التالي لهما ، كقول امرئ القيس :

فَقَانَبَكَ مِنْ ذِكْرِي حَيْبٌ وَهَزَلٌ بِسَقْفِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلْ .

فالمصراع الأول في غاية الإبداع ، ونهاية الانطباع ، وليس المصراع الثاني كذلك ، وإن كان له قسط من الفصاحة ، لأن كثيرا من الشعراء الفحول يجاريه في مثل صيغة المصراع الثاني بحيث يمتد مبدؤه بمثل ما تممه به ، ولكن لا يجاريه شاعر في كمال المصراع الأول ، وشرف ما وقع فيه بالنظر إلى ما يجب أن يفتح به القول في البكاء على الديار .

بمثل هذه الأمثلة تتبين القيمة العلمية والفنية لنظرية مفهوم الشعر الشاملة عند حازم ، ولكن هذه النظرية الرائعة يغض من قسماتها الجميلة وقفة حازم عند المجال التقريرى النظرى ، من غير أن يجلى دلالاتها بالأمثلة ، وهو ما يختلف معه فيه صاحب الدلائل الذى أكد كل جزئية من جزئيات نظرية النظم بالأمثلة والنماذج ، حتى فى تكرار الجزئية الواحدة كان يشفعها بأكثر من نموذج ، وأكثر من مثال ، حتى جاءت نظرية تقريرية تطبيقية ، يقبل عليها الدارسون والمتأديون ، ينهلون منها بما يصقل أذواقهم ، وينضج ملكاتهم ، فشاعت فى الزمان والمكان ، وأصبح لها خطرها الخطير فى محافظتنا ، ومتندياتنا ، ودراساتنا الجامعية .

والجزئية التى يقف أمامها حازم فى نظريته ، يدعمها بالمثال ، ويؤكد بها النموذج تصبح قريبة من الذهن ، واضحة لكل ذى عينين ، ومأقّل الجزئيات التى من هذا الطراز عند حازم ، ومأكثر الجزئيات التى يتركها نظرية تقريرية من غير مثال واحد يجلى إبهامها حيناً ، وصعوبتها حيناً آخر .

ومن الجزئيات التى جلاها بالنماذج جزئية الأبداع فى الاستهلال ، فمما اختير من المبادئ قول النابغة :

كلبنى ليّم ياأيممة ناصب [وليل أفاقيه، بطىء الكواكب]
وقول الاعشى :

كفى بالذى ثولينه لو تحبباً شفاء لسقم بعد ماكان أشياء
وقول القطامي : إنا نحويك فاسلم ايها الطلل
وقول بشار :

أنى طلل بالجزع أن يتكلما [وماذا عليه لو أجاب متبما]
وقول حبيب :

يابعد غاية دمع العين إن يعلوا :

وقول البحتري :

عارضتنا أضلاً فقلنا : اليرب [حتى أضاء الأفعوان الأنسب]

ومن المرائى قول الشاعر :

أيا جارتنا من يجتمع يتفرق ومن يك رهنا للحوادث يغلق
وقول أوس بن حجر :

أيتها النفس أجمل جزعا [إن الذى تحذرين قد وقعا]

وقول حبيب :

أتى القلوب عليكم ليس ينصدع [وأى نوم عليكم ليس يمتنع] .

ربما استحسنته حازم فى هذا الصدد قول منصور التمرى :

بأنقضى حسرة منى ولاجزع إذا ذكرت شبابا ليس يرتجع
وقول ألى الطيب .

أغالب فىك الشوق ، والشوق أغلب
وقول ألى عمر بن دراج القسطلئى
أهل باليين ، فانهلت مدامعه وأنس الفقر ، فاستكت مسامعه
وقول يوسف بن هارون :

من حاكم بينى وبين عزولى [الشجر شجرى والعيول عويل]
وقول ألى اسحق بن خلفاجة :

لك الله من يرقى تراءى فسلماً وصافح رسماً بالعذيب وسلماً

وهكذا ترى كيف اتضحت هذه المقولة النقدية لحازم من خلال الأمثلة التى استدعاها من شعراء المشرق ، وشعراء المغرب ، وكيف تمكنت فى الذهن ، لأن الأمثلة أدلة على الشيء ، والشيء يتمكن فى الذهن بدليله ، ويقلق فى الذهن ، ويتأرجح من غير دليل يؤكد ويقويه ، ويشبهه .

وانظر فى نهاية هذه المقولة إلى قول حازم : « ولو قال قائل : إنه لم يستفتح فى قافية الحمزة بأحسن من قول ألى جعفر بن وضاح :

ياسرحه العلمين من تماء حذبت عليك روائح الأنواء
لكان حقيقياً أن يصدق ، وأن يسلم له فى مقال :^(١)

(١) المهاج : ٣١٠ - ٣١٤

— ٢٧ — أنحاء التخلصات :

يقول حازم: [أعلم أن الأنعطاف بالكلام من جهة إلى جهة أخرى، أو غرض إلى آخر لا يخلو من أن يكون مقصوداً أولاً ، فيذكر الغرض الأول لأن يستدرج منه إلى الثاني ، وتجعل مآخذ الكلام في الغرض الأول صالحة مهياة لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعا لطيفا ، ويستقل من أحدهما إلى الآخر انتقالا مستطرفا .

أولا يكون قصب في غرض الكلام الأول أن يجعل ذكره سببا لذكر الغرض الثاني ، ولا توطئة للصورة إليه ، والاستدراج إلى ذكره ، بل ينوي الغرض الثاني في أول الكلام ، وإنما يسبح للخاطر سنوحا بديها ، ويلاحظه الفكر المتصرف بالشفاتاته إلى كل جهة ومنحى من أنحاء الكلام .

فما كان من قيل هذا القسم الثاني ، فإنه الذي يعرف بالالتفات ، وأما انقسم الأول ، فإن منه ما يكون بصورة الالتفات ، ومنه ما لا يكون بتلك الصورة ، وفي مالا ينسب الكلام عليه أيضا من أول : مالا يكون بصورة الالتفات]

إضاءة :

[والصورة الالتفاتية: هي أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض ، وأن ينعطف من أحدهما إلى الأخرى انعطافا لطيفا من غير واسطة ، تكون توطئة للصورة من أحدهما إلى الآخر على جهة من التحول .

والأنعطاف غير الالتفافي يكون بواسطة ، بين المنعطف منه ، والمنعطف إليه ، يوجد الكلام بها مئيتا للخروج من جهة إلى أخرى ، وسبب يجعل سيلا إلى ذلك ، يشعر به قبل الانتهاء إليه .]^(١)

قبل أن نقف عند هذا التقسيم والتلوين الرائع لأنحاء التخلصات في نظر حازم مما يدل على يقظة ذهنية حادة ، نقف قليلا مع ابن طباطبا في الابتدئات والتخلصات ، لنعتقد موازنة سريعة بين هذين الناقدين الكعنين ، لنرى المنزلة النقدية التي بلغها حازم القرطاجني ، على بعد المسافة بينهما :

(١) انهاء: ٣١٤ — ٣١٥ :

يقول ابن طباطبا : « وأما الابتداء بما يحسن السامع بما ينقاد إليه القول فيه قبل استتمامه ، فكمقول النابغة :

إذا ما غزا بالجيش خلق فوقهم عصائب طير تهدي بعصائب
فقدّم في هذا البيت معنى ما تخلق الطير من أجله ، ثم أوضحه بقوله :

يُصاحِبُهُمْ ، حتى يُغْرِنَ مغارهم من الضَّارِيَاتِ بالدماء الذوارب
تراهن خلف القوم زوراً كأنها جلوس شيوخ في مسوك الأرناب^(١)
جوانح قد أيقن أن قبيلة إذا ما التقى الجمعان أول غالب
لهن عليهم عادة قد عرفنها إذا عرّضوا الخطى فوق الكواثب
وقول الآخر :

لعمرك ما الناس أثنوا عليك ولا مدحوك ، ولا عظموا
ولو أنهم - وجدوا مسلكا إلى أن يعيوك ما أحجموا
فقدّم معنى ماساق إليه الابتداء ، فقال في تمامه :

ولكن صبرت لما ألزموك رجّدت بما لم يكن يلزم
وأنت بفضلك ألقأتهم إلى أن يقولوا ، وأن يعظموا^(٢)

هذه الأمثلة ذكرها ابن طباطبا في الابتداء بما يحسن السامع بما ينقاد إليه القول فيه ، أي بما يسبقه ، ويجزّه الابتداء ، أما في مطالع القصائد ، فاسمعه يقول :
« وينبغي للشاعر أن يخرز في أشعاره ، ويفتح أقواله مما يتطير به ، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات ، كذكر البكاء ، ووصف إقفار الديار ، ونشت الآلاف ، ونشئ الشبّات ، وذمّ الزمان ، لاسيما في القصائد التي تضمن المدائح ، أو التهاني ،

(١) في الديوان : « تراهن خلف القوم خروا عيوبها : جلوس الشيوخ في مسوك المرناب ، أنظر ص ٤٣ من عبار الشعر : هامش لمحقق العاضل .

(٢) عبار الضمر : ٤٢ - ٤٣ .

وتستعمل هذه المعاني في المراثي ، ووصف الخطوب الحادثة ، فإن الكلام إذا كان مؤسساً على هذا المثال تطير منه سامعه ، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون المملوح ، فيجتنب مثل ابتداء قول الأعشى :

مابكء الكبير بالأطلال وسؤالي وهل يرّد سؤالي ؟
دمنه قفرة تعاورها الصيف برحين من صبا وشمال

ومثل قول ذى الرمة :

ما بال عيتك منها الدمع ينكسب كأنه من كليلي مفريّة سرب
وقد أنكر أبو الفضل بن يحيى البرمكي على أبو نواس قوله :
أربع البلى إن الخشوع لبادى عليك ، وإنى لم أخنك ودادى
وتطير منه ، فلما انتهى إلى قوله :

سلام غلى الدنيا ماقدتم بنى برمك من راحين وغادى
استحكم تطيره ، فيقال : إنه لم ينقض إلا إسبوع حتى نزلت به النازلة . وأنشد
البحرئى أبا سعيد محمد بن يوسف الثغرى قصيدته التى أولها :
لك الويل من ليل تطاول آخره ووشتك نوى حى تزّم أباهم
فقال له أبو سعيد : الويل لك والحرب .

وليجتنب في التشبيه من يوافق اسمها بعض نساء المملوح من أمة أو قرابة أو غيرها ، وكذلك ما يتصل به سبه ، أو يتعلّق به وهمه ، فإن أوطاة بن سوية الشاعر دخل على عبد الملك بن مروان ، فقال له : مابقي من شعرك ؟ فقال : مأضرب ، ولا أحزن يأمير المؤمنين ، وإنما يقال الشعر لأحدهما ، ولكى قد قلت :
رأيت الدهر يأكل كلّ حى كأنّ الأرض ساقطة الحديد
ومابتغى المنية حين تغلو سوى نفس ابن آدم من مزيد
وأحب أنها ستكر يومها توفى نذرها بأى الوليد

فقال له عبد الملك : ماتقول ثكلتك أمك ؟ فقال : أنا أبو الوليد يأمر المؤمنين ، وكان عبد الملك يكنى أبا الوليد أيضا ، فلم يزل يعرف كراهة شعره في وجه عبد الملك إلى أن مات .

فليجنب الشاعر هذا ، وماشاكله ، مما سييله كسيله ، وإذا مرّ له معنى يستبشع اللفظ به ، لطف في الكناية عنه ، وأجلّ المخاطب عن استنباطه بما يكرهه ، وعدل باللفظ عن كاف الخطاب ، إلى نياء الإضافة للمتكلم إن لم ينكر الشعر ، أو أحترز مما يذم ويكره كقول القائل :

ولا تحسّن الحزن يبقى فأنه شهابٌ خريقٍ واقدّ ثم خامدٌ
سألف فقدان الذي قد فقدته كألفك وجدان الذي أنت واحد

وإنما أراد الشاعر : ستألف فقدان الذي قد فقدته ، كألفك وجدان الذي قد وددته ، أي تعزّي عن مصيبتك بالسُّلُو .

فانظر : كيف لطف في إضافة ذكر المفقود الذي يتطير منه إلى نفسه ، وما يفتأ إلى إليه من الوجدان إلى المخاطب ، فجعل الموجود المألوف للمعزّي ، والمفقود لنفسه ويحكى أن أبا دلف استنشد أبا حكيمة راشدا الكاتب بعض مراثي به « أيرة » ، وأعجب بما سمعه من معاني قوله في ذلك الفن ، فأنشده :

ألا ذهب الأثر الذي كنت تعرف

فقال له أبو دلف : أمك كانت تعرف . (١)

أما التخلّصات ، فيأهب ابن طباطبا إلى ذكر بعض الأبيات التي تخلص بها قائلوها إلى المعاني التي أرادوها من مديح أو هجاء ، أو افتخار ، أو غير ذلك ، ولطفوا في صلة ما بعدها ، فصارت غير منقطعة عنها ، وهي مما أبدعه المحدثون من الشعراء ، دون من تقدمهم ، لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد ، وهو قولهم : إنهم تجشّسوا عناء الطريق ، ورعّثاء السفر من أجل الممدوح ، فسلك المحدثون غير هذه

(١) حيار الشعر : ١٤٣ - ١٤٠

السييل ، ولطفوا القول في معنى التخلّص إلى المعاني التي أرادوها ، فمن ذلك قول منصور التمرى :

إذا امتنع المقال عليك فامدح أمير المؤمنين تجدّ مقالا
فتى ما إن تزال به ركاباً وضغن مدائحاً وحملن مالا
وكقول أبي الشيص : « الشاعر العباسي »

أكل الوجيف لحومها ولحومهم فأتوك أنقاضا على أنقاض
ولقد أتتك على الخطوب سواخطا ورجعن عنك ، وهن عنه رواضي
وكقول محمد بن وهب :

حتى استرد الليل خلعتة وبدا خلال سواده وضح
وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمدح^(١)

فابن طباطبا يقف عند الابتداءات ، والتخلصات وقفة تدوينة بقياس المشاعر والأحاسيس ، ومناسبة المقام ، فالبلاغة مراعاة مقتضى الحال ، وينبغي أن تقدّر مواقف الخطاب ، فما يصلح للعامة ، لا يصلح للخاصة ، وما يخاطب به الملوك ، لا يخاطب به سواد الناس ، وما يليق في مجلس التفاضل ، لا يليق في مجلس التشائم .

والرائع عند ابن طباطبا أنه ساق النماذج الكثيرة المتنوعة التي تدل على مواقف الخطاب ، وعلى حسن الابتداء ، وحسن التخلّص ، دون أن يقف موقفا نظريا في نقده ، ولكنه سلك مسلك التحليل والتمثيل ؛ وكأنه قصد إلى أن المثال يكشف عن المذهب ، ويدلّ على المنحى ، وفي الوقت نفسه يقع في القلب والعقل ، يؤثر ويقنع ، ويسعد ، ويريح .

وابن طباطبا واسع الأطلاع ، عميق النظر النقدي ، ناقد عالم ، والدليل على ذلك هذا الاختيار لتلك النماذج التي تقع في محال الأعجاب للفكر الناقد ، والنزق الناقد ، وهو في مجال آخر يقف موقفا نظريا ، فكأنه قد مزج بين النقد النظري الذي يقرر النظرية ، ويشرحها ، ويفيض في تفسيرها ، فإذا ما وجد أنه أمر غ مائ

جعلته عنها ، راح يعدد التماذج ، ويطنب في الأمثلة ، وهنا نراه قد كشف لنا عن سريره ، وأبان عن مذهبه ، نأخذ مانقته به ، ونرفض مالايقع من عقولنا وقلوبنا موقع الاقتناع .

أما حازم فشكل آخر ، ومزاج آخر ، عالم مقتدر ، وفنان ذواق ، يطنب إطناباً هائلا في شرح نظريته ، ويستقصي جزئياتها ، ويقف عند كل معلّم من معالمها ، ويغوص في أعماقها ، فيستخرج دُرَرها ويواقيتها ، ولكنه لم يتوقف — في الكثير من المواقف — ليضع قلائد هذه الدرر ، وتلك اليواقيت في اعناق التماذج والأمثلة .

وفي المجالات التي يكتفي فيها بالنقد النظري يتركنا أحيانا في ضباب وحيرة ، نريد أن نفهم ، ونزول إلى أعماق نظريته ، وننهل من منهل العذب ، لنرتوي ، فنجد أن غور منهل بعيد جدا ، فتتكلف العناء الشديد ، لنصل إلى قطرات المعرفة ، ولأشك أننا نحسّ بارتياح خالص ، وسعادة غامرة ، حينما نصل إلى أعماق المعرفة عند هذا الناقد ، بهذا العناء ، وذلك الجهد .

وفي اجالات التي يشفع فيها نقده النظري بأمثلة تحليلية ، يجيد اختيارها من المشرق والمغرب لكبار الشعراء ، يزيد في متعة نظريا وتطبيقيا .

يطرق المعرفة بانحاء التخلصات عند حازم تؤكد مذهبنا إليه ، وعلى القارئ أن يجمع شتات تفكيره ، وأن يرخي لعقله عنان الوعي الشديد ، ليعي مايقول حازم بحول هذه المقولة :

فالانتقال بالكلام من غرض إلى آخر لا يخلو : من أن يكون مقصودا أولا : فيذكر الغرض الأول ، ليستدرج منه إلى الغرض الثاني ، وتكون مأخذ الكلام في الغرض الأول صالحة ومنبئة لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعا لطيفا ، وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالا طريفا .

أولا يكون قد قصد أولا في غرض الكلام الأول ، أن يكون ذكره سببا لذكر الغرض الثاني ، وليس توطئة للصيرورة إليه ، والأستدراج إلى ذكره .

بل لا ينوى الغرض للثاني في أول الكلام ، وإنما يستلحق للخاطر متوحا بديها ،
ويلاحظه الفكر الذى يلتفت إلى كل منحنى من مناحى الكلام .

هذا الغرض الثانى الذى لا ينوى فى الغرض الأول ، أو فى أول الكلام ، إنما يستلحق
للخاطر ، ويلاحظه الفكر : هو الذى يعرف بالالتفات

أما القسم الأول الذى ذكر فيه الغرض الأول ، ليستدرج منه إلى الغرض الثانى فى لطف
وطرافة ، منه ما يكون بصورة الالتفات ، ومنه ما لا يكون بتلك الصورة

والصورة الالتفاتية : هى أن يجمع بين حاشيتي كلامين متاعدي المآخذ
والأغراض ، وأن ينعطف من إحداها إلى الأخرى انعطافا لطيفا من غير واسطة .

والانعطاف غير الالتفاتى : إنما يكون بواسطة بين المنعطفين منه ، والمنعطف إليه ،
بحيث يكون الكلام — بهذه الوسطة — مهيبا للخروج من جهة إلى أخرى .

انظر كيف عانيت معي ، وجهدت جهدا شديدا حتى تصل إلى صورة
الانعطاف الالتفاتى ، وصورة الانعطاف غير الالتفاتى ، وتستطيع بعد ذلك أن
تقول : إن هذه ليست بلاغة الالتفات ، ولأنك الالتفات وإنما هى فلسفة هذه
البلاغة ، وذلك النقد . ثم يقف حازم فى وبك — إلى أصناف الالتفات ، بمثل
ما وقف غيره من النقاد السابقين ، وبأكثر مما وقفوا .

فأصناف الالتفات كثيرة ، وأكثر ما يعنى المتكلمون فى البدع من ضروره ثلاثة
أصناف .

١ — بألوههم ظاهره أنه كربه غير مستحب ، وهو فى حقيقته محبوب غير
كربه ، فإلتفت الشاعر إلى ذكر ما يزيل ذلك ، مثل قول عوف بن
محلم :

إِنَّ الثَّانِينَ وَبَلَّغَتْهَا قَدْ أَحْبَبَتْ سَمْعِي إِلَى تَرْجَمَانٍ^(١)

(١) البيت من قصيدة قافيا : عوف بن محلم الشيبانى بعد الله بن طاهر : ذلك أن عد الله دحل عليه يسلم ،

فلم يجه عوف ، ولا أعلم بذلك دنا منه ، وأشد هذا البيت من قصيدة مطلعها

يا ابن الذى دان له الشرقيان طرا وقد دان له المغربيان

انظر هامش ٣١٥ من الصباغ للمحقق الكامل ، فلا عن الصفدى :

٢ — أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيء إلى ما لهذا الشيء في نفسه من غرض جميل ، فيصرف الكلام إلى ذلك الغرض . نحو قول جرير :

طرب الحمام بذى الأراك فهاجنى لازلث في غلل وأيك ناضر
٣ — أن يلتفت إلى نقض خفي داخل عليه في مقصد كلامه ، أو يخشى تطرق النقص إليه ، فيحتال فيما يرفع النقص ، ويزيل التطرق ، ويشير إلى ذلك ملتفتا ، كقول طرفة :

فسق ديارك غير مفسدها صوب الربيع ، وديمة تهيم

وقول ابن المعتز :

صبينا عليها — ظالمين — سياطنا فطارت بها أيد سراع وأرجل^(١)

وينبغي ألا نغفل في هذا الصدد مفهوم الالتفات عند قدامة بن جعفر ، وهو من هؤلاء النقاد العرب الذين رجع إليهم حازم ، ووقف على ما عندهم من علم ، وهو من جهة أخرى ، بعد صنوا لحازم في تأثر كليهما بالثقافة اليونانية تأثرا مشبعا . يقول قدامة : ومن نعوت المعاني الالتفات :

وهو أن يكون الشاعر أخذ في معنى ، فكأنه يعترضه إما شك فيه ، أو ظن بأن رادايه عليه قوله ، أو سائلا يسأله عن سببه ، فيعود راجعا إلى ما قدمه ، فإما أن ينكره ، أو يحل الشك فيه .

مثال ذلك قول المعطل في بني رهم من هزبل :

تبين صلاة الحبيب منا ومنهم إذا مالتقينا والمسلم بادن

فقيه « بادن » رجوع عن ابن الذي قدمه ، حين بين أن علامة صلاة الحرب أن المساء يكون بادنا ، والمحارب يكون ضامرا .

وقول الرماح بن ميادة :

فلا صرمه يبدو . وفي ليأس راحة ولا وصله يبدو لنا فنكاره .

(١) نسخ : ٣١٤ — ٣١٦ :

فكأنه ، وهو يقول « وفي اليأس راحة » التفت إلى هذا المعنى ، لتقدير أن معارضا يقول له : ملتصع بصرمه ؟ فقال : لأن في اليأس راحة .^(١)

فقدامة يجعل الالتفات من نعوت المعاني ، وحازم يجعله من نعوت المباني ، وقدامة لم يخرج بمعنى الالتفات عن الإطار الذي كان موجوداً عند العرب ، نقادا وبلاغيين ، بخلاف حازم الذي أضاف إلى الالتفات إضافات شافية ، وفلسفه فلسفة نقدية ، أو نقده نقدا فلسفيا ترجح به كفته في ميزان النقد .

ويذهب ابن رشيح القيرواني إلى أن الالتفات هو الاعتراض عند قوم ، وهو الاستدراك عند آخرين ، ومعناه : أن يكون الشاعر أخذاً في معنى ، ثم يعرض له غيره ، فيعدل عن الأول إلى الثاني ، فيأتي به ، ثم يعود إلى الأول ، من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول : كقول كثير :

لو أن الباخلين — وأنت منهم رأوك تعلموا منك المطالا

فقوله : « وأنت منهم » اعتراض في كلام ، قال ذلك ابن المعتز ، وجعله باباً على حديثه بعد الالتفات ، وسائر الناس يجمع بينهما .

قال النابغة الذبياني :

ألا زعمت بنو عبس بأني — ألا كذبوا — كبير السن فاني

فقوله : « ألا كذبوا » اعتراض ، ورواه آخرون للجعدى : ألا زعمت بنو كعب يأتي : وهو أشبه بالجعدى ، لأنه أعلى سناً منه ، فقوله : إلا كذبوا اعتراض ، وكذلك ما يجرى مجراه .

وأنشدوا في الالتفات لبعض العرب :

فظلوا بيوم — دع أخاك بمثله — على مشرع يروى ولما يُصرد

فقوله : دع أخاك بمثله التفات مליح :

وقال عوف بن محمّل لعبد الله بن طاهر :

إن الثمانين — وبلغتها — . فتتحدث سمعي إلى ترجمان

(١) نقد الشعر : ١٥٠ — ١٥١ :

فَقَوْلُهُ : « وَبَلَّغْتَهَا » التَّفَات ، وَقَدْ عَدَّه جَمَاعَةٌ مِنَ النَّاسِ « تَسْمِيًا » وَالتَّفَاتِ
أَوَّلَى بِمَعْنَاهُ .

وَمَنْزِلَةُ التَّفَاتِ فِي وَسْطِ الْبَيْتِ كَمَنْزِلَةِ الْأُسْطُرَادِ فِي آخِرِهِ ، وَإِنْ كَانَ ضَدُّهُ فِي
التَّحْصِيلِ ، لِأَنَّ الْأَلْتِفَاتَاتِ تَأْتِي بِهِ عَفْوًا وَاتِّهَازًا ، وَلَمْ يَكُنْ فِي تَخْلُصِكَ ، فَتَقَطَّعَ لَهُ
كَلَامُكَ ، ثُمَّ تَصَلَّهِ بَعْدَ أَنْ شَعَتْ ، وَالْأُسْطُرَادُ تَقْصِدُهُ فِي نَفْسِكَ ، وَأَنْتَ تَحِيدُ عَنْهُ
فِي لَفْظِكَ ، حَتَّى تَصِلَ بِهِ كَلَامُكَ عِنْدَ انْقِطَاعِ آخِرِهِ ، أَوْ تَلْقِيَهُ إِقْلَاءً ، وَتَعُودَ إِلَى
مَا كُنْتَ فِيهِ .

وَحَكَى عَنْ اسْحَقِ الْمَوْصَلِيِّ أَنَّهُ قَالَ : قَالَ لِي الْأَصْمَعِيُّ : أَتَعْرِفُ التَّفَاتِ
جَرِيرَ ؟ قُلْتُ : وَمَاهِرُ ؟ فَأَنْشَدَنِي :

أَتَنْسَى إِذْ تَوَدُّعُنَا سَلِيمِي بَعُودَ بَشَامَةٍ : سَقَى . الْبَشَامُ

ثُمَّ قَالَ : أَمَا تَرَاهُ مَقْبِلًا عَلَى شَعْرِهِ ، إِذَا التَفَّتْ إِلَى الْبَشَامِ ، فَدَعَا لَهُ ؟ وَقَدْ أَحْسَنَ ابْنُ
الْمَعْتَزِ فِي الْعِبَارَةِ عَنِ التَّفَاتِ بِقَوْلِهِ : « هُوَ انْصِرَافُ الْمُتَكَلِّمِ مِنَ الْإِخْبَارِ إِلَى
الْمُخَاطَبَةِ » وَتَلَا قَوْلَهُ تَعَالَى : « حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفَلَكَ ، وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ »

وَأَنْشَدَ ابْنُ الْمَعْتَزِ فِي هَذَا النَّوْعِ ، وَهُوَ لِبِشَارِ :

تُبَّتْ فَاضَّحَ قَوْمِهِ يَغْتَابُنِي عِنْدَ الْأَمِيرِ ، وَهَلْ عَلَيَّ أَمِيرُ ؟

وَمِنْ مَلِيحِ التَّفَاتِ قَوْلُ نُصَيْبٍ

وَدَدْتُ—وَلَمْ أَخْلُقْ مِنَ الطَّيْرِ—أَنْسَى أَعَارُ جَنَاحِي طَائِرُ فَاطِيرُ

فَقَوْلُهُ : « وَلَمْ أَخْلُقْ مِنَ الطَّيْرِ » عَجَبٌ وَمَلِيحٌ ، وَلَمَّا سَمِعْتَ أَنِّي قِيلَ فِيهَا هَذَا
الْبَيْتَ تَنَفَّسْتَ تَنْفَسًا شَدِيدًا ، فَصَاحَ ابْنُ أَبِي عَتِيقٍ : أَوَّهَ : وَاللَّهِ أَجَبْتَهُ بِأَحْسَنَ مِنْ
شَعْرِهِ ، وَاللَّهِ لَوْ سَمِعَكَ لَنَعَقَ وَطَارَ ، فَجَعَلَهُ غَرَابًا لِسَوَادِهِ .^(١)

وَنَلَاظِظُ أَنَّ صَاحِبَ الْعِنْدَةِ نَقَلَ هَذِهِ الْمَعَانِي عَنْ غَيْرِهِ ، مَرَّةً بِاسْمِ الْإِعْتِرَاضِ ،
وَأُخْرَى بِاسْمِ الِاسْتِدْرَاكِ ، وَثَلَاثَةً بِاسْمِ التَّصْمِيمِ وَرَابِعَةً بِانْصِرَافِ الْمُتَكَلِّمِ مِنَ الْإِخْبَارِ إِلَى
الْمُخَاطَبَةِ وَمِنْ الْمُخَاطَبَةِ إِلَى الْإِخْبَارِ ، وَاخْتَارَ الْأَمْثِلَةَ الْمُنَاسِبَةَ لِذَلِكَ اخْتِيَارًا جَيِّدًا ،

(١) المجلد ٢ في محاسن الشعر . وإدناه . ونقده : ج ٢ : ٤٥ ومعهده :

ولنعُدُّ إلى حازم بعد هذه الموازنات في مجال الالتفات ، وأسراره الفنية ، بعد أن تبينا نبوغه وسبقه ، لنوضح أن المعنيين اللذين وقف عندهما حازم في الأنعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى ، وهما ما قصد به الاستدراج أولاً ، أو سنع فيه الالتفات آخراً ، كلاهما منه ما ينتقل من الغرض الأول فيه إلى الغرض الثاني على سبيل التدرج ، ومنه ما ينتقل من غير تدرج .

يقول حازم : « فلنذكر الآن مأخذ الشعراء فيما يتدرجون إلى مدحه وذمه ، أو يخلصون إليه خلوصاً التفاتياً على جهة الاستطراد ، أو لا يتدرجون إليه ولا يستطردون ، بل يهجمون على المدح والذم هجوماً .

وأهل البديع يسمون ما كان الخروج فيه بتدرج تخلصاً ، وملم يكن بتدرج ولا هجوم ، ولكن بانعطاف طارئ على جهة من الالتفات استطراداً » (١)

وهنا يزيد حازم كلامه وضوحاً بالأمثلة ، فيقول : ومثله قول حسان :
إن كنت كاذبة الذي حدثني فنجوت منجى الحارث بن هشام

وربما اجتمع التخلص والاستطراد ، كقول مسلم :
أجذك لاتدرين أن رب ليلة كأن دجها من قرونك تُنشر
أرقت لها ، حتى تجلت بغرة كفرة يحيى حين يذكر جعفر

فتخلص من مدح يحيى ، واستطرد منه إلى ذكر جعفر .

وإنما أخذ هذا اللقب من استطراد الفارس ، وهو أن يريك أنه قر ، وإنما يريد بذلك أغترار من ينقطع في طلبه ، فيسرع الكر إذ ذاك عليه .

ويذكر حازم أن شعراء المحدثين أحسن مأخذاً في التخلص والاستطراد من القدماء ، لأن المتقدمين إنما كانت قصاراهم في الخروج إلى المدح أن يقولوا ، دع ذا ، وعد القول في هذا ، أو يصفوا نياقهم بأن أعمالها إنما كان من أجل قصد الممدوح . فقد ندر لهم من التخلص ما يستحسن ، ومن الاستطراد ما لا يكره الإبداع فيه .

(١) الشهاج : ٣١٦ :

- وكان في المحدثين من يعفى خاطره في الخروج إلى المديح ، اقتداءً بالمتقدمين ،
 فيرجعهم على المديح من غير توطئه له ، كقول البحترى :
 تألى رُباهُ أن تحيب ، ولم يكن مستخبر ليحيب حتى يفهما
 ثم قال :

الله جاريتى المدبر كلما ذكر الأكارم ماعف وأكرما

هذا النوعان من الخروج إلى المديح لا يخلوان من أن يقفى البيت في كل منهما
 باسم الممدوح، أو المذموم، أو أسم الأب، أو يوضع في تضاعيف البيت، ويقفى
 البيت بغير ذلك وكلما أمكن وضع الأسم في القافية كان احسن موقعا، وأبلغ في
 استشهار الإسم ، ويسمى هذا النوع : الشق على الأسم ، كقول البحترى :
 ولو أننى أعطيت فيهن المنى لسقيتهن بكف إبراهيم

وينبج أن يكون الكلام في خروجه من غرض إلى آخر غير منفصل بعضه عن
 بعض ، وأن يمتل في وصل حاشيتى الكلام ، وجمع طرفى القول ، حتى يلتقى طرفا
 المديح والنسيب ، أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما ، فلا يختل نسق
 الكلام ، ولا يظهر التباين في أجزاء النظام .

لأن النفوس والأسماع إذا تدرجت من فنّ من الكلام إلى فنّ مشابه له ، وانتقلت
 من معنى إلى معنى مناسب له ، ثم أنتقل بها من فنّ إلى فنّ مباين له من غير جامع
 بينهما، وملازم بين طرفيهما ، وجدت الأنفس في طبعها نفورا من ذلك ، ونبت عنه .
 وكانت بمنزلة المستمر على طريق سهل ، فبينما هو يسير فيه عفوا إذ تعرض له في
 طريقة ما ينقله من سهولة المسلك إلى حزنوته ، ومن لينه إلى خشونته .

وكذلك النفوس والأسماع ، إذا قرعنا المديح بعد النسيب ، من غير توطئة لذلك ،
 فإنها تستعبه ، ولا تستسهله ، وتجد نبوة ماى أنتقالها إليه من غير احتيال وتلفظ في

ما يجمع بين حاشيتي الكلام ، ويصل بين طرفيه بطريقة فيها استواء والثام (١).

ويذكر حازم الأمور التي يجب اعتمادها في التخلص ، وهي : التحرّز من انقطاع الكلام ، ومن التضمين والحشو والإخلال ، واضطراب الكلام ، وقلة تمكّن القافية ، والنقلة بغير تلطّف ، والأضطراب في ذلك إلى الكناية ، عما يجب التصريح به ، والإبانة عنه ، والتلطّف فيما يوقع الكلام أحسن مواقعه ، ويجريه على أقوم مجاريه من أصداد هذه الأشياء (٢).

وعندى أن هذه هي العلل الفنية ، أو ما يطلق عليه البلاغيون : النكات البلاغية التي تستفاد من التخلص ، والبلاغة هنا عنصر من عناصر النقد الأدبي ، وهو المفهوم الشامل لنظرية الشعر في ذهن حازم .

ولا يقف حازم عندما ذكر من علل ، ولكنه كما سبق القول شغوف بالأ يترك شاردة ولا واردة في المقولة التي يعرض لها بالشرح والتفسير والتعليل ، فيذهب إلى أنه ينبغي أن يجتهد في تحسين البيت التالي لبيت التخلص ، إذ هو أول الأبيات الخالصة للحمد أو الذم ، فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محرّكا للنفس ، لتستأنف هزة ونشاطا لتلقّى ما يرد ، إليها ، فإن العناية بهذا البيت مثل العناية بالبيت الثاني من مطلع القصيدة ، بل ربما كانت الحاجة إلى استشارة الهزة عند الأنعطاف أكد منها في استشارة ذلك عند المبدأ ، لكون صدر القصيدة وسماعه يذهب بقسط غير يسير من نشاط النفس ، فكانت الحاجة إلى استشارة النشاط عند أخذه في الضعف أكد من الحاجة إلى استشارته في حال توفره وجموحه (٣).

ولا ينسى حازم هنا أن يؤكد مقولاته بالأمثلة ، فمما اختاره العلماء من باب التخلص قول البحتري :

شقائقٌ يَحْمِلُنَ الندى فكأنه دموعُ التصالي في خلود الخرائد
كأن يدّ الفتح بن خاقان أقبلت تليها بتلك البارات الرواعد

(١) النباه : ٣١٧ - ٣١٩

(٢) النباه : ٣٢١

(٣) النباه : ٣٢١

وقول محمد بن وهيب

ما زال يلتمنى مرأشفه ويعلنى الإبريق والقدرح
حتى استردَّ الليل خلعتَه وبدا خلأل سواده وضج
وبدا الصباح كأنَّ غرته وجه الخليفة حين يمتدح

وما ذهب به مذهب الأستطاد من ذلك قوم همام بن غالب الفرزدق :
وركب كأنَّ الريح تطلب عندهم لها ترة من جذبا بالعصائب
سروا يخبطون الريح وحى تلقهم إلى شعب الأكوار ذات الحقائق
إذا أنسوا نارا يقولون : ليتها ، وقد خصرت أيديهم نارُ غالب

وما اختير من ذلك قول جرير :

لما وضعت على الفرزدق مسمى وعلى البعيث جدعت أنف الأخطل^(١)

إن حازما يتعمق في حالات النفس ، وتقلباتها ، لأن مصدر القصيدة نفسى في طابعه ، فالبواعث نفسية ، والقوى التى تستمد منها القصيدة الفنية نفسية أيضا ، والشاعر يعتمد في مدحه وذمه على تحريك نفس المتلقى ، لتتشر ، وتنشط ، وكلما انطفأ نشاطها ويحمد ، تحتاج إلى أن تنشط من جديد ، وهكذا ، فمطلع القصيدة ، والأنعطاف منه في داخل القصيدة الواحدة ، تتطلع إليه نفس المتلقى بأكثر مما تتطلع إلى حشر القصيدة ، ومع الأحكام وحسن التناسب ، وقوة الأثرية يتوفر للعمل الشعري كثير من خصائص فنيته ، وكثير من خصائص تأثيره ، من هنا كان الباحث الأنجليزى « ريتشاردز » بجامعة كامبردج . — يستخدم الطرق السيكلوجية في النقد العملى .

« وكانت خطته في ذلك أن يوزع في أثناء محاضراته فصائد مطبوعة من نظم الشعراء مختلفى الشهرة والمنزلة ، ويطلب إلى الحاضرين أن يعلقوا عليها كتابة ، وكان نأبه أن يكتم عنهم اسم ناظم القصيدة ، وأن يطلب إليهم ألا يضعوا أسماءهم على أوراقهم حرصا على أن يظلوا مجهولين ، حتى يعبروا عن آرائهم الصريحة كما يشاءون ، وكان « ريتشاردز » يجعل من ملاحظات الطلاب وتعليقاتهم موضوع محاضراته ، وقد

(١) السباح : ٣٢٢ — ٣٢٣ .

نشرها في كتابه « النقد العملي » وفيه يقول :

« والعدة التي لاغنى عنها لهذا البحث هي علم النفس ولو انني أردت أن أسبر أعماق اللا شعور من هؤلاء الكتاب ، حيث توجد البواعث الحقيقة لجيهم أو لكراهيتهم لما يقرأون ، لكنني قد اخترعت لهذا الغرض فرعا من التحليل النفسي ، ولكن الشعر طريقة إبلاغ — ماذا يبلّغ ، وكيف يبلّغ ، وقيمة الشيء المبلّغ — ذلك هو موضوع النقد الأدبي »^(١)

وهذا الرأي في ضيعة الشعر ووظيفته ، وارتباطه النقد بالقلم ، فصله « ريتشاردز » من الوجهة النظرية خير تفصيل في كتابه الآخر « قواعد النقد العربي »^(٢)

ونحن نرى حازما في دراسته النقدية لجميع الخصائص الشعرية في مناجاة ، يركز على هذا الجانب النفسي ، من حيث كون هذه الخصائص ملائمة للنفوس ، أو منافرة لها ، كما أن إحكام الربط في الخروج من النسب إلى المديح ، وغيره من أغراض الشعر ، والأحتيال في وصل حاشيتي الكلام ، وجمع طرفي القول ، يبيء الأنتقال فيه غالبا عن طريق العلاقات النفسية التي كانت تربط العربي القديم بغرض الشعر ، كالإثارة التي يثيرها النسب للشاعر ، حتى يقوى انفعاله ويعمق بالغرض الأصلي من القصيدة مدحا أو وصفا .

(١) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : الأستاذ محمد خلف الله أحمد : ٣٣ نقلا عن :

I - Richards , Practical , A Study of Literary Judgement , London , 1929 .

(٢) المرجع السابق نقلا عن : I . « Principles of Literary Criticism » London , 1934

A . Richard

٢٨ : الأسلوب :

طريق الجد ، وطريق الهزل :

يقول حازم : [والشعر ينقسم أولا إلى طريق جد ، وطريق هزل .

فأما طريق الجد ، فهي مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه من مروءة وعقل
بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك .

وأما طريق الهزل ، فإنها مذهب في الكلام ، تصدر الأقاويل فيه عن مجون ،
وشغف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك .

وأنا أذكر ما تختص به كلتا الطريقتين ، وما يتسوغ في كل واحدة منهما ، مما هو
خاص ، أو كاشف بالآخرى .

فأما ما يجب في طريقة الجد ، فألا يتحرف في ما كان من الكلام على الجد إلى
طريقة الهزل كثير انحراف ، أولا يتحرف إلى ذلك بالجملة .

لأن الكلام المبني على الجد إنما قصد به إلقاؤه بمحل القبول من أهل الجد ، وكثير
من أهل الجد يكره طرق الهزل ، ومن لا يكرهها منهم كبير كراهة ، لا ينغصه خلو
الكلام منها ، فكان وجودها في الكلام منغصا على بعضهم ، وفقدانها غير منغص
على جميعهم ، فلذلك يجب ألا يتعرض إليها كبير تعرض ، أولا يتعرض إليها بالجملة
في طرق الجد .

إضاعة :

[وجملة ما يجب أن يتجنب في ذلك هي الجهات المختصة بالهزل ، والمعاني الواقعة
في تلك الجهات ، والعبارات عن تلك المعاني ، والجزء الواحد من العبارة الواقعة في
ذلك إذا كانت قد وقعت لشهرة بجهة من جهات الهزل .

ونجب أيضا أن يتحفظ بالنظم الجدي من أن يكون التأليف فيه على صيغة تأليف
قد اشتهر وقوعه في طريقة هزلية ، كأنما قد جذى بذلك حذو هذا .

وجملة الأمر ألا يُعرض فيها إلى منحى من مناحى الهزل — ولو بإشارة — إلا حيث يُلحق ذلك بالحال والموطن ، فيتصوّر إذ ذاك التعرّض إلى ماخف من الهزل ؛ ولكل مقام مقال . »

تنوير :

[وتختص الطريقة الجدّية بأن يُجتنب فيها الساقط من الألفاظ والمولّد ، ويُقتصر فيها على العرى اتحضر ، وعلى التصاريف الصريحة في الفصاحة المطّردة في كلامهم ، ولا يعرّج من ذلك على ما لا يدخل في كلامهم إلا بوجوه تستضعف ، ويُتسامح في إيراد الحوشى والغريب فيها في بعض المواضع] .

إضاءة .

[ويجب في معانى الطريقة الجدّية أن تكون النفس فيها طامحة إلى ذكر مالا يشين ، ولا يسقط من مروءة المتكلم ، وأن تكون واقفة دون أدنى ما يتحشم من ذكره خو المروءة ، أو يكبر نفسه عنه ، وأن تطرح من ذلك ماله ظاهر شريف في الجد ، وباطن خسيس في الهزل .]

تنوير :

[وبما تختص به العبارات في الطريقة الجدّية أن يُتحرى فيها المثانة والرصانة كما تتحرى في طريقة الهزل الحلاوة والرشاقة ، وقد تأخذ الطريقة الجدّية بطرف من الرشاقة ، كما تأخذ الطريقة الهزلية بطرف من المثانة .]

طريقة الهزل :

يقول حازم : [لما كان أهل طريقة الهزل يشاركون أهل طريقة الجدّ في كثير من الغفاني والعبارات ، ويستعملون ذلك في كلامهم بطريقتهم بساطا إلى ما يبدونه من معانى الهزل التي هي غاية طريقتهم ، وتلك المعانى والعبارات المشتركة فيها هي التي هي في أنفسها كلام جدى ليس فيه تعرض لما يقدح في الطريقة الهزلية ، ولم ينجح في طريقة الجدّ إلى شيء يكون لها بساطا من معانى الهزل ، وكانت طريقة الهزل تحملها منافية لأهل طريقة الجدّ ، ولم تكن طريقة الجدّ تحملها منافية لأهل طريقة الهزل .]

وجب أن تأخذ طريقة الهزل من طريقة الجّد أخذاً خاصاً ، وألا تأخذ طريقة الجّد من طريقة الهزل شيئاً اللهم — ألا أن يشيرَ مُشيرٌ إلى غرض من أغراضها ، مما لا يقدح في طريقة الجّد كبيرَ قدحٍ ، وتكون مع ذلك إشارته في المظنه اللاتقة بها ، فإن الجّد قد يأتي من الهزل بما يخفّ في بعض المواضع .

— فإن الكريم قد يطرب ، وقد يحتاج إلى إطرابه ، ولكل مقام مقال — لكنه يحتاج من بنى كلامه على الجّد — ثم أراد أن يلمّ بشيء من الهزل — أن يتلطف في التدرّج من الجّد إلى الهزل ، وأن يشعر بأن ما ألم به من ذلك شيء لاهقيقة له ، وإنما هو على جهة المزج والدعابة ، ليسط بذلك من النفوس ، ويحرك ، فكثير من معاني الهزل تحرك ذا الجّد وتطريه وإن لم يكن من شأنه . [

إضاءة :

وما تختص به طريقة الهزل ، ويجب اعتماده فيها ، أن تكون النفس في كلامها مسفةً إلى ذكر ما يقبح أن يؤثر ، وألا تقف دون أقصى مايقع الحشمة ، وألا تكبر عن صغير ، ولا ترتفع عن نازل ، وألا تطرح ماله باطن هزلي ، وإن كان له ظاهر جدّي ، وأن تردّ مايفهم منه الجّد ، إلى مايفهم منه الهزل ، بتخليص ذلك إلى حيز الهزل ، بما يجعل مخلصاً إلى ذلك من توطئة ، أو غير ذلك ، ويقع مثل هذا بتضمنين ، ويقع بغير تضمنين ، وأكثر مايتفق هذا مع اللفظ المشترك .

ومن هذا النوع تضمنين بعضهم قول مهلهل :

قلولا الريح أستمع من بنجد صليل البيض تقرر بالذكور
أيات هجاء ، فصرف البيت إلى غير مقصد مهلهل ، حيث وجد الألفاظ المشتركة صالحة لأن يدلّ بها على ذلك . [(١)

ويتقل حازم بعد وقفته الطويلة المستقصية عند مباني القصائد إلى أسلوب الشعر ، ليحدثنا حديثاً طويلاً مستقصياً أيضاً حول مايتصل بهذا الأسلوب .

وماذا يعنى حازم بالأسلوب الشعري ، إذا كان الأستمرار بالألفاظ على نسق معين يسمى نظاما ، فإن الاستمرار بالمعاني على نسق مرسوم يسمى أسلوبا » فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل من التأليفات اللفظية « (١) :

فطريقة الجّد عند حازم مذهب كلامي سلكه الشعراء العرب ، وعنه نتجت أقوال شعرية كثيرة ، عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهورى .

وطريقة الهزل عنده مذهب كلامي مقابل ، سلكه الشعراء العرب ، وعنه نتجت أقوال شعرية كثيرة ، من مجون وشغف بنزاع الهمة والهورى إلى ذلك

وليست كل طريقة من هاتين مستقلة استقلالاً صارماً عن أختها ، فكلتاها تأخذ من الأخرى ، وتتصل بها — نرى صلة — وإن كانا متاخذاه قداماً — إلا أنه يمثل صلة ما .

فالكلام الجادّ في طريقة الجّد يجب ألا ينحرف أو يميل إلى طريقة الهزل جملة ، وإذا مال فليكن ميله قليلا ، لأن كثيرا من أعلام الجّد يكرهون طرق الهزل ، فبعضهم يكرهها كراهة تامة ، بمعنى أن الجاد لا يمكن أن يكون هازلا ، وبعضهم يكرهها كراهة كبيرة ، وهم قليل ، وهذا القليل لا ينعصه خلو الكلام منها . لذلك يجب ألا يتعرض إلى طريقة الهزل بصدد طريقة الجّد — كبير تعرض — أولا يتعرض إليها جملة .

ومعنى ذلك بشيء من التفصيل أن يتجنب في طريقة الجّد الجليات التي تختص بها طريقة الهزل ، والمعاني الواقعة فيها ، والعبارات عن تلك المعاني ، وأن يتحفظ بالنظم الجدّي في طريقة التأليف فيه ، فلا تكون على صيغة اشتهر وقوعها في طريقة هزلية ، وعبارة محمّلة ، لا يتعرض في طريقة الجّد إلى منحى من مناحي الهزل ، ولو بأشارة ، إلا إذا كان المقام يستدعيه ، ويقتضيه .

وعلى ذلك : يقتصر في طريقة الجّد على العربي المحض ، وعلى طريقة العرب في الفصاحة المطّردة في كلامهم ، ويجنب فيها الساقط من الألفاظ ، والمولّد ، وأن

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، إحسان عباس : ٥٦٥ :

تكون النفس طامحة إلى ذكر مالائشين ، ويسقط من المروعة ، فتنير ماله ظاهر
شرية : في الجلد ، وباطن خسيس في الهزل .

والعبارات يتحرى فيها المتانة والرصانة ، كما تتحرى في طريقة الهزل الحلاوة
والرشاقة ، وقد تأخذ الطريقة الجدّية بطرف من الرشاقة ، كما تأخذ الطريقة الهزلية
بطرف من المتانة .

. يتبين من ذلك أن أهل طريقة الهزل يشاركون أهل طريقة الجدّ في كثير من المعاني
والعبارات ، ويستعملون ذلك في كلامهم توصلاً إلى ما يريدونه من معاني الهزل التي
هي غاية طريقتهم ، وذلك لا يقدح في الطريقة الهزلية ، لأنها تأخذ من الطريقة الجدّية
أخذاً خاصاً ، أي تشاركها في قدر يسير حين تستخدم بعض المعاني والعبارات
الخاصة بها ، لتصل من خلالها إلى مذهبها وطريقها .

كما أن طريقة الجدّ تأخذ أخذاً خاصاً من طريقة الهزل ، حين يقتضى المقام ،
وتتطلب الحاجة ، فإن الكريم قد يطرب ، وقد يحتاج إلى إطرابه ، ولكل مقام مقال ،
على أن يتلطف الجادّ في التترج من الجدّ إلى الهزل ، وأن يشعر بأنّ ما ألمّ به من
ذلك الشيء لاحقيقة له ، وإنما هو مزاح ودعابة ، ليسط بذلك النفوس ويحركها .

ويعتدل حازم لذلك بموقف لابن الرومي اعتذر فيه عن شيء من الهزل ، كان قد وقع
منه في قصيدة مديح : يقول فيه : (١)

وأرى أن معشراً سيقولون : سخيّف من الرجال لعبوب
أين عنه ، وأين ما يدعيه من علوم الحاملين قطوب
ولعمري إنّ الحكيم وقور ولعمري إنّ الكريم طروب

(١) يروى صدر البيت الثاني بلفظ : أين عنه وقار ما يدعيه : والأبيات من قصيدة طويلة كتب بها ابن الرومي إلى

تتقاسم بن عبد الله مطلعها :

سيتى أنت شاخص مصحوب - وفيا عسى إليكم منسب

انظر هامش ص ٣٣٠ من المباح للمحقق الفاضل نفلا عن ديوان ابن الرومي .

ويقول سقراط : « حكاية الهزل لذيدة ، سخيف أهلها ، وحكاية الجد مكروهة ، وحكاية المزوج منهما معتدل ، ولا يقبل شاعر يحكى كل جنس ، بل نطرده ، وندفع ملاحته وطيبه ، ونقبل على شاعرنا الذى يسلك مسلك الجد فقط »

وتكون النفس فى كلامها مسفة غير محتشمة إلى ذكر ما يقيح ، وألا تنزه عن صغير ، ولا ترتفع عن هابط ، وأن ترد ما يفهم منه الجد إلى ما يفهم منه الهزل ، سواء وقع ذلك بتضمنين ، أو بغير تضمنين ، وأكثر ما يتفق هذا اللفظ مع اللفظ المشترك ، كتضمنين بعضهم بيت مهليل :

فلولا الريح أسمع من بنجد صليل البيض تفرع بالذكور

بعض أبيات من المهجاء ، فصرف البيت إلى ضم ماقصده مهليل ، حين وجد الألفاظ المشتركة صالحة لأن يتوصل بها إلى ذلك .

وتتحرى فى عبارات الهزل الرشاقة ، وعدم التسامح فى كثير من اشكاف المسموح به فى طريقة الجد ، واستعمال الجمل الساقطة ، والألفاظ الحسية ، كألفاظ الشطار المتاجنين ، وأهل المهن ، والعوام ، والنساء ، والتسبيات .

مثل ماهو موجود فى مجون أنى نواس كثيرا ، ولم يكن منقودا عليه ، إذ هو لائق بالموضع الذى ورد فيه من أشعاره التى يقصد بها إلى الهزل .

فى الوقت نفسه ، لا يسوغ شيء من هذا لمن كانت طريقته الجد ، فقد عاب بعض المتكلمين من النقاد والأدباء قولا لى نصر بن نباته :

وقال لنا الزمان : ظلمتوهم فقلنا للزمان : دع الفضل

لأنه ليس من نمط ما بنى عليه كلامه من الجد ، ولو ورد مثل هذا فى شعر ابن حجاج وأضرابه من أهل الهزل ومجون لكان مرضيا بالنسبة إلى طريقته .

وتأخذ طريقة الجد من طريقة الهزل المعازير المطربة ، التى تستطع لها النفوس ، وتستريح .

وكل كلام اعتملت فيه المزاوجة بين المعاني الجدية ، وما لا ينافيها كل المنافاة من معاني الهزل ، يعّد من القسم الممتزج من جدّ وهزل ، وهو الذى تقدّمت الإشارة إليه فى قول سقراط .

وبعد هذه الأضافة فى كل من طريقتى الجدّ والهزل من الطرق الشعرية يعلق حازم على ما أفاض به حيالهما : بأن هذه قوانين مقنعة ، فيما يتعلق بالطريقة الجدّية ، وما يتعلق بالطريقة الهزلية ، وما يتعلق بهما معا .

ومعرفها أكيدة فى صناعة النقد ، والبصيرة بطرق الكلام ، وما يجب فيها ، رأينا فإنه إذا أريد الحكم بين شاعرين مُتَمَاجِنَيْن : أيهما أشعر ، أو بين جدّ وماجن : أيهما امضى فى طريقته ، وأبرع فيها ، لم يكن بدّ من معرفة هذه القوانين فى الطريقتين ، إذ بها يتبيّن نمط كلامه ، وإعراقه فى الطريقة التى هو مبنى عليها وسلامته بحسب ما يجب فيها .^(١)

ومن الواضح أن الذى قاد حازما إلى هذه القسمة هو تأثره بالنقد اليونانى مختلطا ، فالقسمة إلى جدّ وهزل هى قسمة الشعر إلى « طراغوديا وقوموديا » وأما قول سقراط : « بل نظرده الخ » فإنه يرمى إلى ما قاله أفلاطون فى الجمهورية من الإقبال على الشاعر الذى ينسجم وماتتطلبه مصالح تلك الجمهورية ، وطرده الشعراء الذين يهزلون حين ينسبون الخصام إلى الآلهة ، وما أشبه .

ولكن دراسته للمنطقة المشتركة بين الطريقتين ، وتصوّره لها فبهي مستبده من طبيعة دراسته لتماذج هذين اللونين فى الشعر العربى^(٢)

لقد كان حازم حريصا أبلغ الحرص على أن يستفيد من كل شئ يونانى ، فحاول أن يطبق تقسيم الشعر إلى تراجيديا وكوميديا على الشعر العربى ، فيعتمد على ملاحظه أرسطو من أن الشعراء الأخيار مالوا إلى محاكاة الفضائل ، والشعراء الأذال مالوا إلى محاكاة الرذائل ، ومافهمه من تلخيص ابن سينا من أن التراجيديا محاكاة ،

(١) للنهج : ٣٣٠ ممايلها .

(٢) تلويح النقد الأدنى عند العرب : إحسان عباس : ٥٦٣

ينحى بها منحى الجسد ، والكوميديا محاكاة ، ينحى بها منحى الخزل والاستخفاف ، فيجعل ذلك أساسا لتقسيم الشعر العربى الغنائى إلى طريقة التجد ، وطريقة الخزل (١) .

٢٩ - تقسيم آخر للشعر من حيث أغراضه :

يقول : [قأما طريق معرفة القصة الصحيحة التى للشعر من جهة أغراضه ، فهو أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع ، واستدفاع المضار يُسْطَها النفوس إلى مايراد من ذلك ، وقبضيا عما يراد بما يحيل خا فيه من خير أو شر ، وكانت الأشياء التى يرى أنها خيرات أو شرور منها ماحصل ، ومنها ما لم يحصل ، وكان حصول ما من شأنه أن يطلب يسمى ظفرا ، وفوته فى مظنه الحصول يسمى إخفاقا ، وكان حصول ما من شأنه أن يُهْرَب عنه يسمى أذاة ، أو رزءا ، وكفايته فى مظنه الحصول تسمى نجاه ، سقى القول فى الظفر والنجاه تهمة ، وسقى القول بالأخفاق إن قصد تسليه النفس عنه تأسبا ، وإن قصد تحسرها تأسفا ، وسقى القول فى الرزء إن قصد استدعاء الجلد عن ذلك تعزية ، وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك سقى تعجيبا ، فإن كان المظفور به على يدى قاصد للنفع جوى على ذلك بالذكر الجميل ، وسقى ذلك ملذبا ، وإن كان الضار على يدى قاصد لذلك فأدى ذلك إلى ذكر قبح سقى ذلك هجاء ، وإن كان الرزء بنقد شيء فندب ذلك الشيء ، سقى رثاء] (٢)

من الملاحظ أن حازما استطاع أن يمزج بين العلل البلاغية التى استبطنها البلاغيون المتأخرون من الأساليب الشعرية . — خبيرة وإنشائية — وبين أغراض الشعر ، لتدرج البلاغة بذلك تحت مقاييس النقد الأدبى ، فكل غرض من الأغراض ، تشعب عنه علل ونكات كثيرة ، تتصل به اتصالا وثيقا .

فالأقاويل الشعرية — بادىء ذى بدء — يقصد بها استجلاب المنافع ، واستدفاع المضار ، والأشياء التى يرى أنها خيرات تنفع ، أو شرور تضر ، منها ما حصل ، ومنها ما لم يحصل ، وحصول الخير للنفوس يسمى ظفرا ، وفوت هذا الخير يسمى

إخفاقا .

(١) كتاب أرسطوطليس فى الشعر ، تحقيق وترجمة دكتور شكرى عبد : ٢٧٦ — ٢٧٧ .

(٢) السنج : ٣٣٧

وهكذا نرى أن « الظفر والإخفاق » يترتبان على طلب ما ينفع النفوس ، ويشير فيها هزة الارتياح والأمل .

أما المضار التي تهدف النفوس إلى استدفاعها والبعد عنها ، والتخلص من خطرهما ، فتسمى « أذاة أو رزءاً » واستدفاعها ، والبعد عنها ، والتخلص من خطرهما ، يسمى « نجاة » أو « ظفراً » والقول الشعري في الظفر والنجاة يسمى « تهة » والقول الشعري في الإخفاق بالظفر والنجاة يسمى « تأسيًا » . إن كان المقصود هو تسلية النفس ، « وتأسفاً » إن كان المقصود هو التحسر .

والقول الشعري في الأذاة أو الرزء يسمى « تغزية » إن كان المقصود هو التجلد والتصبر ، ويسمى « تفجيعاً » إن كان المقصود هو استدعاء الجزع ، هذا من حيث الفعل .

أما من حيث الفاعل ، فإن كان الفعل على يدي خير يقصد إلى الخير جوزى على ذلك بالذكر الجميل ، فمدح ، وإن كان الفعل على يدي شرير يقصد إلى الشر جوزى بالذكر القبيح . فهجى .

وإذا كان الرزء يفقد شيء ، فتدب ذلك الشيء ، سمي القول الشعري هنا رثاءً ، وهكذا يتبين أن أمهات الطرق الشعرية عند حازم أربع ، التبان وما يفرع منها ، وهي مرتبة على الظفر بالنجاة من المضار ، حيث تستريح النفس من مضار الشر ، ومرتبة أيضاً على الأخفاق في هزم النجاة ، حيث تشعر النفس بالتأسي والأسف تسلياً لها ، أو تحسراً على ما فاتها .

والطريقة الثانية هي التعازي ، ومأمعها أو ما يتصل بها ، وهي مرتبة على الأذى أو الرزء الذي ينتج عن الشر ، حيث تنقبض النفس ، وتكفهر ، وتشعر بالقلق والضيق ، مما يتطلب التجلد والتصبر ، أو الجزع .

والطريقة الثالثة هي الملائح وما يتصل بها — وهي مرتبة على الظفر بخير الخييين وأهل الفضيلة ، حيث تسعد النفس وتطرب ، ومن ثم تمدح .
والطريقة الرابعة هي الأهاجي وما يتصل بها ، وتترتب على الأخفاق في الوصول إلى الخير ، والحرمان من المنافع ، ومن ثم تدم النفس ، وتهجو .

هذا التقسيم المنطقي أثر بيرناني صرف ، ترتب فيه النتائج على المقدمات ، ووصل

المقدمات إلى النتائج « ولما كان الناس ينقسمون من حيث الأخلاق إلى أفاضل وأرذال ، أشرار وأخيار ، فإن من الأنواع الشعرية ما يحاكي الأعمال الرذلة ، والأنواع الأولى هي الملحمة والمأساة خصوصاً ، والأنواع الثانية التي تحاكي الأعمال الرذلة والمضحكة هي الملهاة »

ثم يبحث أرسطو في الميل إلى الشعر في الإنسان ، بوصف الشعر غريزة في فطرة الانسان ، فيقول : إن أصله الميل إلى المحاكاة والتقليد ، وهو ميل مركوز في طبيعة الشعر ، ويرجع بدوره إلى حب الاستطلاع والرغبة في المعرفة ، والميل إلى الإيقاع والأنسجام ، وعن هذه الميول النظرية الأولية تولد في بادئ الأمر الشعر الارتجالي ، وقد انقسم وفقاً لطبائع الشعراء إلى شعر هجاء من ناحية ، وشعر مدح وثناء من ناحية أخرى ، ونما شعر الهجاء وتطور فأفضى إلى الكوميديا ، ونما شعر المدح وتطور فأفضى إلى المأساة ، ولهذا فإن الملهاة والمأساة أعلى مراحل تطور الشعر .

وللمأساة غاية واضحة هي تطهير النفس من الانفعالات العنيفة ، إذ المحاكاة في المأساة ترمي إلى إثارة الرحمة والخوف ، وبهذه الاثارة تخلص النفس من آثار الانفعالات السيئة ، وفقاً لقاعدة : وداوئى بالتى كانت هي الداء ! ^(١)

« ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء ، فذووا النفوس النبيلة حاكوا أفعال النبيلة ، وأعمال الفضلاء ، وذووا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأذنياء ، فأنشأوا « الأهاجي » بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح » ^(٢)

ولم يستغرق حازم في أرسطو من ناحية هذا التقسيم والتفريع في أغراض الشعر ، وتطهير النفس من الانفعالات التي تثيرها ، وتدفعها دفعا طبيعيا إلى قول الشعر في شتى هذه التقسيمات والتفريعات ، فقط ، ولكنه استغرق أيضا في مذهب قدامة النقدي العقلي ، ونظرتة إلى الأغراض الشعرية .

فقدامة جعل جماع الوصف للمعاني التي يدل عليها الشعر أن يكون المعنى مواجهها للغرض المستعبد ، غير عادل عن الأمر المطلوب ، ولما كانت أقسام المعاني

(١) فن الشعر : خضير العالم : للمحقق الدنايل الدكتور عبد الرحمن بدوي ٤٠ - ٤١

(٢) فن الشعر لأرسطو : ١٣

التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لانهاية لعدده ، ذكر قدامة منها صدرا ينبىء عن نفسه ويكون مثالا لغيره ، وعبرة لما لم يذكره ، كما جعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعراء ، وماهم عليه أكثر حوماً ، وعليه أشد روعاً ، وهو المديح والهجاء ، والنسيب ، والمرثى ، والوصف ، والتشبيه .^(١)

فأما العيوب العامة للمعاني ، فذكر منها فساد المقابلات ، وفساد الأقسام ، وفساد التفسير ، والأستحالة والتناقض ، وغيرها .^(٢)

وقبل هذه العيوب ذكر قدامة أيضاً مايعم جميع المعاني الشعرية من صحة التقسيم ، وصحة المقابلة ، وصحة التفسير ، والتسيم ، والمبالغة ، والتكافؤ ، والألتفات ، وهو يعرفها ، ويحددها ، ويكثر من الأمثلة والشواهد عليها .^(٣)

ويجىء حازم ، ليقف عند هذه المعاني ، صحيحة وفسادة ، وأحياناً يذكر نفس الأمثلة التي ساقها قدامة تأكيداً لغرضه ، واستشهاداً عليه .

فمثال صحة المقابلة : قول الطرمّاح بن حكيم :

أُسْرناهم ، وأنعمنا عليهم وسقينا دماءهم التراباً
فما صبروا لضربٍ عند حربٍ ولا أدّوا لحسن يد ثوابا

فقايل ما في صدر البيت الأول بما في عجز البيت الثاني ، وما في عجز الأول بما في صدر الثاني .

يقول قدامة : فجعل بإزاء أن سقوا دماءهم التراب ، وقتلواهم أن يصبروا ، وإبزاء أن أنعموا عليهم أن يشبوا .

ومثال فساد المقابلة : قول ابى عدى :

يا بن خير الأنهار من عبد شمس أنت زين الدنيا ، وغيث الجنود

لأن غيث الجنود ليس مقابلاً لزين الدنيا من طريق المقارنة ، ولا التضاد .

(١) نقد الشعر : ٩١

(٢) المرجع السابق : ١٩٢ وما بعدها :

(٣) المرجع السابق : ١٣٩ وما بعدها

يقول قدامة : فليس قوله : غيث الجنود موافقا لقوله زين الدنيا ، ولا مضادا وذلك عيب .

ومن المعاني التي قسّمت أتمّ تقسيم قول نصيب :
فقال فريق القوم : لا ، وفريقهم نعم ، وفريق قال : ويحك ماندرى
يقول قدامة تعليقا على بيت نصيب نفسه : فليس في أقسام الأجابة عن مطلوب
إذا سئل عنه غير هذه الأقسام .

ومثال فساد التقسيم قول جرير :
صارَتْ حنيفة أثلاثا فثلثُهُم من العبيد ، وثلث من موالها
فهذه قسمة ناقصة ، لأنه أتخل بالقسم الثالث ، وقيل : إن بعض بني حنيفة
سئل : من أيّ الأثلاث هو من بيت جرير ؟ فقال : من الثلث الملقى .
يقول قدامة تعليقا على بيت جرير عنه : فبلغني أن هذا الشعر أنشد في مجلس ،
ورجل من بني حنيفة حاضر ، فقبل له : من أيّهم أنت ؟ فقال : من الثلث الملقى
ذكره .

وهكذا نرى ولع حازم بأرسطو فيلسوف اليونان ، في فلسفته ونقده ، وشغفه
بقدامة بن جعفر في مذهبه النقدي العقلي ، فكلامه مرتبط بكتاب « نقد الشعر »
وعلى الرغم من ذلك فليس من الإنصاف أن نجعل حازما يدور في فلك أرسطو
وقدامة في فلسفتهم ونقدهما فقط ، لأن الرجل يحمل شخصية فذة ، وطابعا متفردا ،
فهو لا يترك الغرض أو المعنى الشعري إلا إذا تناول معظم جزئياته ، أو قل : كل
الجزئيات في أحيان كثيرة ، مما يؤكد لك اتساع مداه ، وأن النقد العرفي بلغ على
يديه مستوى رفيعا ، لا يقل عنه في عهد عبد القاهر في القرن الخامس الهجري أمام
نظرية النظم ، بل قد يتفوق حاتم في تشقيق المعاني النفسية ، وربطها بالبواعت
والدوافع الانسانية .

فالعرق الشعري عند حازم تختلف حسب اختلاف المنافع ، ونحسب اقتراح
الأحوال التي تكون للقائلين ، وللمقول فيهم . فالميزّة بين المديح والنسيب ، إذا نه

يتعرض المشتبب لوصف حاله ، إنما هو بآن النسب يكون بأوصاف تناسب هوى النفس ، ويقترن به مع ذلك حال توجع المشتبب في كثير من الأمر .

أما المدح فيكون بأفعال شريفة دالة على كمال الإنسان ، مستدعية لرضى النفوس ، من غير أن يقرن بذلك من صفة حال القائل ما اقترن بالشيب .

والفرق بين النسب الذي يقترن به وصف حال توجع القائل ، ورثاء النساء الذي يقترن به حال توجعه أيضا أن النسب موجود ، والرتاء لمفقود .^(١)

ويخرج . لازم من اختلاف الطرق الشعرية بحسب اختلاف المنافع ، وبحسب اقتران أحوال القائلين والمقبول فيهم إلى تفريع آخر هو اعتبار المعنى الذي يكون منه الحرب فلما كان ما يُهْرَب منه قد يقع ممن يحتمل منه ذلك ، ولو أدنى احتمال ، حيث لا يؤاخذ به جملة ، أو لا يؤاخذ به كبير مؤاخذة ، أو يؤاخذ به أشد المؤاخذة ، لما كان الأمر كذلك سمي ما يتعلق من القول بذلك ، بحسب طبقات من يقع ذلك منهم ، ونسبتهم إلى القائل — معاتبة ، وتهديدا ، وتوبيخا ، وتقريعا .

فالأقوال الشعرية تنقسم فيما حصل ، مما يكون من شأنه أن يُطلب ، أو يُهْرَب عنه إلى تهاين ، ومامعها ، وتعاز ومامعها ، ومدائح ومامعها ، وآهات ومامعها .^(٢)

فأما الأمور التي لم تحصل ، مما يكون شأنه أن يطلب ، أو يُهْرَب منه فلا يخلو :

١ — إما إن يكون المتكلم هو الطالب لها ، أو الحارب منها من تلقاء السامع .

٢ — وأما أن يكون السامع هو الطالب لها ، أو الحارب عنها من تلقاء المتكلم

فما كان من المتكلم مما شأنه أن يطلب يسمى إذا لم يعلم رأيه فيه : غرضاً : وما كان من السامع ، وكان طلباً جزماً سمي : اقتضاءً : فإن كان بتلطف سمي : استعطافاً :

(٢) التهاج : نفس العسة :

(١) التهاج : ٣٣٨ — ٣٣٩

وإن كان يرى أنه قد جاوز الوقت الذي كان يجب فيه سمي استبطاء :

هذا إذا كان شأن الأمر أن يطلب ، فإذا كان من شأنه أن يهرب منه وأنذره المتكلم من رداء نفسه أو من غيره سمي ذلك : إيعاداً ، وتهديداً ، وإنذاراً ، وتخويفاً ، ونحو ذلك .

فإن خافه من ائتمام السامع ، واستدفعه إياه ، سمي ذلك : استعفاءً ، أو أستقالة ، أو ترضياً ، أو نحو ذلك .

وقد يكون الشيء المطلوب ، أو المهرب منه أحد شيئين . فيشكل على القائل أو السامع فيما يجب أن يُطلب ، وربما يجب أن يُهرب منه ، أو يكون الأشكال في الطريق الذي يهدى إلى ذلك ، فيشير القائل على غيره بما يجب من ذلك ، أو يستشير غيره ، فيكون الكلام على هذا إشارة ، أو استشارة ، وقد يستشير أيضا في الفصل بين المتنازعين ، فينقسم القول على هذا إلى قصص ومشاجرة ، وحكم ، وإشارة ، واستشارة ، وغرض ، واقتضاء ، وكناية واسكفاء ، وترغيب ، وإطمان ، وإيأس .

وأخيراً : يطلب في كل نحو من هذه المقاصد والأغراض ما يجلب سرورا أو حمدا ، أو يهرب مما يجلب حزنا أو ذما .

وتلك هي النتيجة ، نتيجة هذه التقسيمات المتعددة ، من وجوه مختلفة للأغراض الشعرية عند حازم الناقد الفيلسوف :

فقد تبين أن أُمَيَّات الطرق الشعرية أربع : وهي التباهي ، وماعنيا ، والتعازي ، وماعمها . والمدائح وماعمها ، والأهاجي وماعمها ، وأن كل ذلك راجع إلى ما يباعث عليه هو الأرتياح ، وإلى ما يباعث عليه هو الاكتراث ، وإلى ما يباعث عليه هو الأرتياح والأكتراث معا .^(١)

فانظر كيف ابتعد حازم بعدا شديدا عن قدامة ، فلم يعد يربط الناقد بين غير الشغف بارسطر ، والبروع بمنطق اليونان ، وفلسفتهم .

(١) المباح . ٣٤٠ - ٣٤١

فهو لا يلبث أن ينتهى من تفصيل جزئية من جزئيات الأغراض الشعرية ، حتى يقف أمام جزئية أخرى ، مما يؤكد لك ولعه بتشقيق المعانى ، وتقسيمها ، وتفريغها .
وخير الشعر عند حازم ماصدر عن فكر ولع بالفن ، والغرض الذى يقال فيه ، ولهذا كان أفضل النسيب ماصدر عن نفس شجية ، وقريحة مقروحة .

ويربط حازم ربطا فنيا بين المنحى الشعرى ، وهو الغرض ، نسيبا كان ، أو مدحا ، أو غير ذلك ، وبين الألفاظ والمعانى والوزن ، فالألفاظ والمعانى كاللآلى ، والوزن كالسلك ، والمنحى الذى هو مناط الكلام ومتعلقه كالجيد له ، فكما أن الحلّى يزداد حسنه فى الجيد الحسن ، فكذلك النظم ، إنما يظهر حسنه فى المنحى الحسن ، فلذلك وجب أن يكون المقتدر على التشبه أكمل فى هذه الصناعة ممن ليس عنده قوة ولا اقتدار .

إن قوة التشبه هذه طاقة نفسية تتولد فى صاحبها ، وتنمو بنمو فكره وقريحته ، وعن طريق هذه التوبة النفسية التى تتجدد ، وتقوى ، يستطيع صاحبها — شاعرا أو ناقدًا — أن يلتفت إلى بعض مناحى المحبين فى شكواهم التى تتضمنها أشعارهم ، مما لطف أسلوبه ، وظرف منزعه ، وإن كان هذا ينجىء تفاريق فى تلك الأشعار ، فيحضر الأديب فى خاطره هذا النوع اللطيف الأسلوب ، الظريف المنزع من الشعر ، وعن طريق فكره وخياله يستبين الطريق التى من أجلها حسن الكلام فى منزعه وأسلوبه ومنحاه .

فإذا استبان تلك الطريق — على خفائها — استعان بقوة التشبيه على أنتهاج مثل تلك الطرق فى كلامه ، ونصب ما قام بخاطره من تصوّرها بتمثالا يصوغ كلامه بحسبه ، ومنوالا ينسج نظامه عليه ، فيجىء - بكلامه كأنه هو .^(١)

وهذه هى المحاكاة بقدها وقديدها ، إن حازما مولع بمحاكاة أرسطو ، ومولع بمحاكاة التماذج الأدبية الراقية التى تتخذ أمتلة وتمائيل ، يحاكيها الشعراء ، وأمثلة حازم بتمائله التى يصوغ فكره ، ويتصور إحساسه من خلالها إنما يصل إلى استواها

الفننى عن طريق التشبيه الذى يوفق بين العناصر المتباعدة ، ويربط بينها بعلاقات من الإحساس والشعور .

وقد يجد صاحب هذه القوة المحاكية عن طريق التشبيه أطراف نموذج بمثاله من حسن المنحى ، ولطف الأسلوب ، وظرف المنزع متفرقة فى أمثلة كثيرة ، وليست متجمعة فى مثال واحد ، فيأخذ من هذا حسن منحى كلامه ، ومن ذاك لطف أسلوبه ، ومن ذلك ظرف منزعه ، وكانت هذه الصفة يتميز بها أبو الحسن مهيّار الديلمى .

هذه القوة ليست بقدر واحد ، ولا باستواء واحد عند جميع الشعراء ، فمنهم من تبرز تلك القوة فى جميع كلامه أو أكثره ، ومنهم من تكون فى بعض كلامه على سبيل الإلماع والندرة ، أو فوق ذلك قليلا .

فشعراء هذا النوع الأول لا يحتاج فيهم تلك القوة إلى معاونة خارجة عن الذهن من الأمور التى تبعث على قول الشعر ، لتوفر تلك القوة لهم على كل حال ، ومن هؤلاء الشريف الرضى ، ومهيّار الديلمى ، وابن خفاجة الأندلسى .

وشعراء النوع الثانى فيهم الذين تحتاج تلك القوة التشبيهية فيهم إلى معاونة بالأمور التى تبعث على قول الشعر ، فقد توجد ، وقد لا توجد ، وقد تتوفر فى وقت ، وقد تقل فى وقت آخر .

إن حازما يصنف الشعراء — فى كل العصور التى يدركها — حسب هذه القوة ، فمصنف توجد فيه الطاقة التشبيهية فى جميع شعره ، أو معظمه ، ومصنف تخبىء فيه هذه الطاقة إلماعا وندرة ، ومصنف تخبىء فيه فوق الإلماع والندرة قليلا .

إنها قوة نفسية لا تدرك بحرص ولا مجهود ولا تعمل ، فقد يحرمها الحريص المجهّد المتعمّل ، ويدركها من لا أثر فيه لشيء من ذلك ، وأما ملك جرير والفرزدق ، فإن جريرا على عفته ، تجد نسيبه فى غاية الرقة ، وحسن الأسلوب ، والفرزدق على غيره ، وتفحّشه ، وشدة ولوعه بالنساء ، تجد نسيبه فى نهاية الجفاء ، وقبح الأسلوب ، مع أنه كان حريصا على كل الحرص على أن يجعله فى رقة وحسن .

وكان الفرزدق يحسد جريرا حيث أنشد له فصلاً من نسيب منها ؛
 متى كان الخيام بذي طلوع سقيت الغنيت أيتها الخيام
 فقال : « قاتله الله ! ما كان أجرجنى مع فسقى إلى رقة شعره ، وما كان أحوجه
 مع عفته إلى خشونة شعري ! »
 وكان الفرزدق قد أجّل عاماً في أن يصنع بيتاً رقيقاً في النسيب ، فقال بعد حول :
 يأنخت ناجية بن مرة إننى أخشى عليك بنى إن طلبوا دمي
 فغلبه بعد هذه المدة الطويلة طبعه الغليظ ، وصعب عليه أن يأتي بشيء ليس في
 قوته .

وقد تحصل هذه القوة التشبيهية النفسية بحفظ النصوص الكثيرة التي تتميز بحسن
 المنحى والمترزح والأسلوب ؛ وروايته وتعليل النفس أبدأ به ، ومطارحتها القول على نحو
 من ذلك ، ومعارضتها في جهات من المعارضة .

هذا الفريق الذي لا يتوصل إلى تلك القوة إلا بالدربة ، دون أن تكون له سجية وطبعاً قد
 يقع له ، ما يعدّه ذو القوة ، البصير بطرق النقد متكلفاً أو فاتراً ، وقد يخفى ذلك على
 كثير من النقاد .^(١)

وعلى الجملة فإن هذه القوة قد تكون سجية وطبعاً لدى بعض النقاد ، ولكنها
 تزداد لمعاناً وأصالة بالدربة والممارسة ، وقد لا تنهياً لبعض النقاد إلا عن طريق الدربة
 والممارسة والمران .

ولا ينسى حازم أن يشير ، وهو بصدد الشعر ، إلى ما يجب اعتماده ، فيما يكثر
 استعماله من أغراض الشعر ، وتعاوره القرائح من فنون الطرق الشعرية .

فطريقة المدح : يجب فيها السمر بكل طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من
 الأوصاف ، وإعطاء كل حقه من ذلك ، كما يجب أن يتوسط في مقادير الأمداح
 التي لا يحتاج فيها إلى إطالة ، في وصف فتح ، وما يجري مجراه ، مما قد تستلزم الإطالة
 فيه ، إذ كثيراً ما تكون الإطالة مدعاة للضجر والسأم .

(١) المدح : ٣٤٣ - ٣٤٤ .

ويجب ألا يمدح رجل آلا بالأوصاف التي تليق به ، وأن تكون ألفاظ المديح ومعانيه
جزلة ، فخمة ، في بعض المواضع التي تتطلب ذلك ، وتستدعيه ، وأن يكون نظمه
متينا لا يخلو من عنوبة .

وطريقة النسيب : يحتاج فيها أن يكون مستعذب الألفاظ ، حسن السبك ، حلو
المعاني ، لطيف المتنازع ، سهلا غير متوعر ، وأن يكون مقدار التغزل قبل المديح
قصدا ، ولا قصيرا مبخلا ، ولا طويلا مملا .

وطريقة الرثاء : تستلزم أن يكون شاحي الأقاويل ، مُبَكِّي المعاني ، مثيرا للتباريح ،
وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة في وزن متناسب ملنوذ ، وأن يستخرج فيه بالدلالة على
انقص ، ولا يصدر بنسيب ، إذ هو مناقض لغرض الرثاء ، وإن كان هذا قد وقع
للقديماء ، في قصيدة دريد يرى أخاه التي أولها :
أرثُ جديذُ الرّصل من أمّ معبدٍ بعاقيةٍ أمّ أخلنت كلّ موعد
وقصيدة النابغة يرى بعض آل جفنة :

دعاك الهوى ، واستجھلتك المنازل وكيف تصانى المرء ، والشيبُ شامل

وطريقة الفخر ، فإنه يجري مجرى المديح ، ولا يكاد يكون بينهما من فرق ، إلا أن
الأفتخار مدح يعيده المتكلم على نفسه أو قبيله ، وأن المادح يجوز له أن يصف
مددوحيه بالحسن والجمال ، ولا يسوغ للمفتخر أن يصف نفسه بذلك .

وطريق الاعتذار والمعانيات والاستعطافات ، وما جرى مجراها ، فملاك الأمر فيها
التلطّف ، والإتلاج إلى كلّ معترٍ إليه أو معاتب ، أو مستعطف ، من الطريق الذي
يعلم من سجيته ، أو يتأثر من خلاله .

وطريق المجاء ، إنما يكون بما يجزع من ذكره المهجور ، ويتألم من سمعه .

وطريق التهاني : تعتمد فيها المعاني السارة ، والأوصاف المستطابه ، ويستكثر فيها
من التيمّن للمهنأ ، ويتحذر من الإلمام بذكر مايقع منه في نفس المهنأ شيء فيه
تنغيص له وكدر ، ويحسن في التهاني أن تستفتح بقول يدل على عرض التهنة ، لأن

موقع ذلك حسن من النفوس .^(١)

والصلة وثيقة أيضا فيما تتعاوره القرائح من فنون الطرق الشعرية بين حازم ، وقدامة ، وإن كان حازم هنا أميل إلى النظرية ، وقدامة أميل إلى التطبيق ، وتبقى هناك خصائص مشتركة بينهما .^(٢)

ثم يقف حازم وقفة طويلة وعميقة أمام الأساليب الشعرية ، من حيث ملائمتها للنفوس ، ومتاخرتها لها ، فهي تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر ، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة ، أو تسويها إلى سهولة الرقة ، أو سلوكها مذهباً وسطاً بين مالان وماخشن من ذلك .

فللكلام من هنا ثلاثة أساليب ، يُنحى بالكلام فيها بحسب الوساطة والتركيب عشرة أنحاء ، يختلف الناس فيما تميل بهم أهواؤهم إليه من ذلك بحسب اختلاف طباعهم .

هذه الأنحاء هي :

- ١ — أن يكون أسلوب الكلام مبنيًا على الرقة المحضة .
- ٢ — أن يكون أسلوب الكلام مبنيًا على الخشونة المحضة .
- ٣ — أن يكون أسلوب الكلام مبنيًا على المتوسط بينهما .
- ٤ — أن يكون الكلام مبنيًا على الرقة ، ويشوبه بعض ما هو راجع إلى الأسلوب الوسط .
- ٥ — أن يكون مبنيًا على الوسط ، ويشوبه بعض ما هو راجع إلى الرقة .
- ٦ — أو بعض ما هو راجع إلى الخشونة .
- ٧ — أو يكون مبنيًا على الخشونة ، ويشوبه ما يرجع إلى الأسلوب الوسط .
- ٨ — أن يكون مبنيًا على الرقة ، ويشوبه بعض خشونة .
- ٩ — أو على الخشونة ، ويشوبه بعض رقة .
- ١٠ — أو يكون مبنيًا على الأسلوب المتوسط ، ويشوبه بعض ما هو راجع

إلى الطرفين . .

(٢) انظر نقد الشعر لقدامة : ٩٥ وما بعدها .

إن حازماً لا يمكنه أن يصل إلى تصنيف الأساليب بهذا المستوى إلا إذا كان مستقراً للنصر، الأدبية في عصره بطريقة شاملة ، وإلا إذا كان في مستوى فكري يؤهله لاستدعاء هذه النصوص ، وهو يصدد تأليفه للمناهج ؟ حتى يضع كل طائفة منها في المنحى الذي يليق بها

إلا أن هذا التجزئ لمناحي الأسلوب من حيث ملاءمتها للنفس ، ومنافيتها لها يصعب على الناقد أن يلم بأطرافه المتشعبة ، إلا إذا كان هذا الناقد في رتبة حازم العقلية والوجدانية ، وبهذا صعب مهمة النقد ، ومهمة الناقد ، وبعبارة أخرى ، نستطيع أن نقول : إن مهمة النقد الصعبة التي لا يسبيل منالها ، تحتاج لناقد من طراز خاص ، هو هذا الناقد الذي يلم بأطراف الأسلوب ومناحيه ، وصلته بالنفس البشرية من حيث دوافعها وغرائزها المختلفة ، ومن حيث القائل والمتلقى ، ومالك كل منهما من منازع ومشارب تخالف الآخر ، ومن حيث الثقافة ومباشرة النصوص الكثيرة ، لتتوحد فيه حاسة الفكر ، وتصل إلى مستوى مهمة النقد الصعبة .

وبهذا يلتقى حازم نفسياً وأديباً وفكرياً مع نقاد القرن الرابع الهجري ومقابله في وجوب الخصوصية للنقد ، والخصوصية للناقد ، يلتقى مع ابن سلام ، والآمدي ، والجرجاني وابن طباطبا .

انظر إلى حازم وهو يفلسف لك الأنحاء المترتبة في الأسلوب ، فلسفة تدل على مدى ثقافته العربية اليونانية التي نشأ من مزجها ناقد فذ ، فيذهب إلى أن الأنحاء الثلاثة التي وقع في جميعها الجمع بين طرفين ، بأن تسلط الطرفان — الخشونة والرفقة — على شيء واحد ، وكان انبعائهما من ضمير واحد ، فإن هذا يقبح ، مثل إرداف الرقة في الحب بالخشونة فيه .

إلا إذا انصرف أحدهما إلى غير ما انصرف إليه الآخر ، وتعلق بغير ما تعلق به ، فإن ذلك يسوغ ، ويقبل ، كأن تجمع بين الغزل والحامسة في شعر واحد ، وهنا يكون الأمر على ثلاثة أنحاء :

أولاً : مقابلة معنى بيت ، أو شطر بيت غزلي ، بمعنى بيت ، أو شطر بيت حماسي ولم يمثل لهذا النوع من المقابلة .

ثانياً : أن يكون على جهة الالتفات ، وذلك أن يكون الشاعر مثلاً يتغزل ، ويصف نفسه بالإفراط في الرقة والصبابة ، فيتوقع أن يظنّ ظانّ أن ذلك لضعف نفسيّ منه ، فيلتفت إلى مايدراً عنه ذلك الظن ، ويشير إلى مايدل على ذلك بلفظ قصير يحییء في تضاعيف كلامه ، أو عقبه ، مثل قول الشريف الرضيّ :
مالوا على شعب الرجال وأسندوا أيدي الطعان إلى قلوب تخفق

فانظر : كيف أشار إلى الشجاعة أثناء الوصف بالرقّة بأوجز لفظ ، وهو قوله :
« أيدي الطعان »

ثالثاً : أن يتحوّل الشاعر عما له فيه رقة ، إلى ماله فيه خشونة ، وينصرف عن أحد الغرضين إلى الآخر بالجملة ، فيصير غرض كلامه ، ولم يمثل لهذا النحو كذلك ، واكفي بهذا القول :

« فبهذه القوانين يعتبر أسلوب الكلام ، فإن كلّ كلام شعري لاينفك عن أحد هذه الأنحاء ، فمن يتأملها يجدها ، إن شاء الله »^(١)

ويلتزم حازم طريقة التفریغات والتقسيمات في بقية مناحي الأساليب الشعرية ، فهي باعتبار تحسن موقعها من النفوس سبعة أقسام : أقوال مفرحة ، وأقوال شاجية ، وأقوال مفجعة ، وأقوال مؤتلفة من سارة وشاجية ، ومن سارة ومفجعة ، ومن شاجية ومفجعة ، ومؤتلفة من الثلاث .

وباعتبار مايجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس ، فلذكر أفضل الأحوال الطيبة والسارة وأجدرها بيسط النفوس ، وذكر أعلق الأحوال الشاجية وأجدرها بأن ترقّ لها ، وذكر أدعى الأحوال الفاححة إلى الأسفان والجزع حيث يقصد إلى ذلك .

(١) الشبّاح : ٣٥٥ - ٣٥٦

ويعتدل للأحوال السارة ينحو مجالس الأنس والسرور ، ومشاهد الأعراس والأعياد
والمواسم ، وماناسب ذلك .

والأحوال الشاجية ، كذلك الأحوال التي أعقبت فيها الوحشة من الأنس ،
والبكدر من الصفاء ، مثل إعياب التنعم بالحبيب ، والتألم لفراقه ، وإعقاب التمتع
بالوطن المؤنس بالبتالم لفراقه .

وكذلك الأحوال التي كان الجور فيها قد وضع موضع العدل ، والإنساعة موضع
الاحسان والأحوال الفاجعة : هي التي يذكر فيها الانسان ما يلحق العالم من الغير
والفساد ومآل البشر جميعا .

وكان ابن المعتاضة يلم بذكر هذه الأحوال كثيرا في شعره ، كما كان أبو الطيب
للمتنبى يلم بالأحوال الشاجية ، ويرددها من خلال قصائده .

وكذلك لا ينبغي أن ينحى أبدا بالمعاني ، منحى واحدا من التخيل أو الإقناع ،
ولكن نردف التخيلية في الطريقة الشعرية ، بالإقناعية ، والإقناعية في الخطابة
بالشعرية .^(١)

وإذا استمر الشاعر في الأسلوب على معان من شأنها أن تنفيش النفس عنها ،
وتستوحش منها ، فقد يحق عليه أن يؤنس النفوس من استيحائها ، ويخرجها من
تقبضها بمعان تكون باسطة لها ، كقول المتنبى فيما يتعلق بصفة الحرب :
ما زال ضرفك يجرى في دمائهم حتى مشى بك مشى الشارب الثجيل
وكقول الشريف الرضي مصورا ما يسط النفس من ذكر الكون والنشء والحمل
والرضاع في مظنة ما يقبضها من حالي البلى والهمود .

أرسي النسبم بواديكم ولا برحت حوامل المزن في أحداثكم تضرع
ولا يزال جنين البث ترضعه على قبورك العراصة الممع

ولما كانت النفوس تحب الأفتان في مذاهب الكلام ، وتستروح في الانتقال من
منحى إلى منحى ، ليتجدد نشاطها ، وتثار همها ، كانت المروحة بين المعاني

(١) انسبح : ٣٥٨ :

الشعرية ، والمعاني الخطائية أليق براحة النفس ، وأعون على تحصيل الغرض المقصود من الشعر والخطابة .

ولما كانت الأغراض الشعرية ، يقع في غرض منها الجملة الكبرية من المعاني والمقاصد ، وكانت تلك المعاني والمقاصد متفرعة الجهات ، متنوعة المسائل ، كتنجيه وصف المحبوب ، وجهة وصف الخيال ، وجهة وصف الطلول ، في غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس ، بالاستمرار على تلك الجهات ، والتقل من بعضها إلى بعض ، والأطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ :

لأن الأسلوب إنما يحصل من كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول ، وكيفية الأطراد من أوصاف جهة إلى جهة ، فهو من هنا بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية التقل من بعضها إلى بعض ، وما يعتمد فيها من ضروب البوضع ، وأنحاء الترتيب .^(١)

فكان حازماً يخالف عبد القاهر بعض المخالفة في فكرة النظم ، حين يجعل الأسلوب في المعاني ، والنظم في الألفاظ والعبارات في ضروب وضعها وأنحاء ترتيبها ، فمجيء المعاني على نسق معين يسمى أسلوباً ، ومجيء الكلمات والجمل على نسق معين يسمى نظاماً فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية ، ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ ، وجب أن يلاحظ فيه من حسن الأطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة ، والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الأطراد من بعض العبارات إلى بعض ، ومراعاة المناسبة ، ولطف النقلة .^(٢)

وإذا كان الأسلوب في المعاني ، والنظم في الألفاظ — عند حازم — فهما متصلان ، وليس بينهما فصل ، ولابد من تأليف الكلام منهما معا ، فهو لم يتورط في

(١) انباج : ٣٦٣

(٢) انباج : ٣٦٤

مشكلة الشائبة بين اللفظ والمعنى ، من هنا فهو يلتقى مع عبد القاهر في نهاية الأمر .

يقول حازم : ٢٠ وما يجب أن يكون حال الأسلوب فيه على نحو ما يكون النظم عليه ملاحظة الوجوه التي تجعلها معا تخيلين للحال التي يريد الشاعر تخيلها من رقة أو غلظة ، أو غير ذلك .

فإن النظام اللطيف المأخذ ، الرقيق الحواشي ، المستعمل فيه الألفاظ المعرفية في طريق الغزل ، تخيل رقة نفس القائل ، ولو وقع ذلك في طريقة الفخر لم تخيل الغرض ، بل تخيل ذلك الألفاظ الجزلة والعبارة الفخمة التينة القوية .

وكذلك لطف الأسلوب ورقته — يخيل لك أن قتله عاشق ، ويخشونة الأسلوب وجفافة لا يخيل ذلك نحو أسلوب الفرزدق في النسيب (١)

ثم يقف حازم عند منازع الشعراء في الشعر ، واختلاف مذاهبهم فيها ، فيعرف المنازع : بأنها الميئات الحاصلة عن كيفية مأخذ الشعراء في أغراضهم ، ولأنها اعتماداتهم فيها ، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا ، ويذهبون به إليه ، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس ، أو تمتنع عن قبولها .

مثل منزع عبد الله بن المعتز في خمرياته ، والبحتري في طيفياته ، فإن منزعهما فيما ذهبا إليه من الأغراض منزع عجيب .

وقد يعنى بالمنزع أيضا كيفية مأخذ الشاعر في بنية نظمه ، وصيغة عباراته ، وما يتخذنه أبدا كالقانون في ذلك ، كما أخذ أبي الطيب المتنبي في توطئة صلور الفصول للحكم التي يوقعها في نهاياتها .

وقد يعنى بالمنزع غير ذلك ، إلا إنه إذا لطف مأخذ في عبارات ، أو معان ، أو نظم ، أو أسلوب .

هذه الأنحاء التي ينزع بالمعاني إليها منها ما يتيسر الاهتداء إليه على أكثر الأسراء ، ومنها ما لا يتيسر الاهتداء إليه ، والوقوع عليه ، إلا على بعضهم فقط .

(١) المباح : نفس النسخة

وهذا النوع الثاني ، منه ما يشترك فيه العربي — القديم — والمحدث ، ومنه ما لا يكون إلا في شعراء المحدثين ، وذلك مثل إسنادهم وإضافتهم ضد الشيء إليه ، وإعمالهم الشيء في مثله ، وإقامتهم الشيء مقام ضده ، وتنزيلهم له منزلته على جهة معينة . فإما إضافة ضد الشيء إليه ، فنحو قول أبي الطيب .

صلة الهجر لي ، وهجر الوصال تكسائي في السقم نكس الهلال
وأما أعمالهم الشيء ، في مثله ، فكقوله أيضا :

أسفى على أسفى الذى دلّهتني عن علمه فيه على خفاء
وقوله :

لَيْسَتْ لَهَا كَثْرُ الْعِجَاجِ كَأَنَّمَا تَرَى غَيْرَ صَافٍ أَنْ تَرَى الْجَوَّ صَافِيَا

وأما تنزيل الشيء منزلة ضده على جهة من الاعتبار ، فكقول المتنبي :
وشكيتي حقد السقم لأنه قد كان لما كان لي أعضاء
ومنه قول الحسين بن الضحّاك :

كـلـدى فى هـواك أسقم ن أن تُقطعا
ندع سؤرة الضحا فى للسقم موضعاً

وأما إسناد الفعل إلى ما اشتق منه ، فمثل قول المتنبي :
تمرست بالآفات حتى تركتها تقول : ألمات الموت ، أم دعر الذعر ؟
وذلك كثير في كلام العرب ، وكثيرا ما يوصف المصدر بالصفة المشتقة لفاعله ،
على جهة الاتساع والتجوز ، كقولهم : شعر شاعر ، وقد تصف العرب المصدر
بصفة نقيضه ، أو بصفة فاعل نقيضه ، كقول الشاعر :
إلا يالقومى للرقاد المسهد

فإما أن يراد الرقاد المصير سهادا ، وإن أن يراد الرقاد الذى شرد وسهد صاحبه
فيكون في الكلام حذف مضاف .^(١)

(١) السهاج : ٣٦٧ ويهدهد ١٥ :

وحازم في استقراءه وتقسيماته وتفريعاته لا يخرج على مذهب العرب في الكلام ، وإنما هو يستقي أصول مذهبه وفروعه من كلامهم ، ويقيس ما لم يستعملوه على ما استعملوه في شعرهم .

« لأن المعنى إذا تصوّر ، وكان صحيحا ، ساع أن يستعمل في الكلام المصوغ على قوانين العرب ، وإن لم يكن لذلك المعنى نظير في كلامهم .

وإنما يجب أن يلتزم في الكلام الجارى على قانون كلام العرب أن تكون مجارى أولخر الكلم ، وتصاريها ، وإسناداتها على حد ما وقعت عليه في كلام العرب بحسب موضع موضع ، وأن يقع كل منها على ما وقعت عليه العرب ، وأن يكون متصلا بما وصلته ، إن كان مما شأنه أن يوصل بغيره .

فيتحرّز من مثل ما يقع لكثير من أهل هذا الزمان من استعمالهم الباء في مثل قولهم :

استبدل كذا بكذا : أو أبدل كذا بكذا ، في غير موضعها ، فإن الناس يدخلون الباء في الشيء الذي هو بدل من الآخر ، والعرب لا تدخل الباء في مثل هذا إلا على المبدل منه ، لا على البديل ، نحو قوله :

تبدل بالأنسي صوت الصدا وسجع الحمامة تدعو هديلا

وعلى مثل هذا استعمله فحول المحدثين ، كقول أبي تمام :

فاسم أمير المؤمنين لأمة أبدلها الإمراع بالإمال^(١)

وهنا يفرق حازم بين موقفين ، يقف في كليهما أمام تراث أمته ، موقف اللغة ، وموقف النقد الأدبي ، فموقف اللغة يتطلب الاحتفاظ على ما وقعت عليه العرب في الاستعمالات المختلفة ، ولا يتجاوز الباحث ذلك إلا إلى القياس اللغوي ، وموقف النقد الأدبي يبدأ منه الناقد بتراث أمته القدسي ، فيغيره ، تماما كما فعل في مناجه ، إذ أنه لم يترك شيئا لم يتصل به ، ولم يطلع عليه ، بل أضاف إلى نفسه كل ما كتبه نقاد العرب من قبله تقريبا ، وبني مذهبه على تلك القاعدة النقدية القوية ، وزاد على ذلك ما أفاده من مطلق أرسطر ، وثقافة اليونان حتى في وقتته عند الألب —

(١) المبتدأ : ٣٧٠

وكيف يكون في المعاني — والنظم — وكيف يكون في الألفاظ ، جعل الأسلوب أصيلاً ، والنظم تابعاً لهذا الأصل ، وكذلك صنع عبد القاهر الجرجاني حين جعل الألفاظ خادمة للمعاني .

يقول حازم : « قد أشرنا إلى بعض ما ينحو الشعراء نحوه فيما يرجع إلى أمور لفظية ، أو معنوية ، أو نظامية ، أو أسلوبية ، وأومات إلى مذاهيم في ذلك ، وكان ماتعلت من ذلك بالأسلوب هو المعتمد ذكره ، وكان ذكر ما ليس راجعاً إلى الأسلوب من تلك على جهة التبعية . » (١)

ويتعجب الدكتور شكرى عياد إلى أن مشكلة اللفظ والمعنى عند حازم لم تشغل شيئاً من اللكافة التي وجدناها في بلاغة عبد القاهر ، فهو يتاولها متصلة بفكرة المحاكاة حين أن يتم في ذهنه إمكان النظر إلى الألفاظ على أنها أصوات وأصداً ، وهو يضع المسألة من أول الأمر على أنها مسألة « المعنى والعبارة » أو باصطلاح عبد القاهر « الغرض والمعاني الأولى التي يندل عليها بالالفاظ ، فيخصّص فقرة من بحثه في التحليل للنظر في « حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالخاصة التأليفية »

ويرجع ذلك الحسن إلى أن العبارة الشعرية لاتعطي المعنى عارياً مجرداً ، بل تعطى معه لوانه وأغراضه التي تتصل بميول النفس وأهوائها ، فيكون لذلك من اتتمكن في النفس ما لا يكون للعبارة العلمية الياقة .

ويتعجب كذلك إلى أن حازم يشبه المعنى في عبارته الشعرية بالشراب في آنيته الزجاجية ، أو البلورية ، تلامساً ضرورياً ، وتشع ألوانه ، فتبهج النفس ما لا تبهج إذا عرض عليها هذا الشراب نفسه في آنية من الصلصال .

ثم يعرض — في الخامس — تعى حازم — ليؤكد به ما ذهب إليه من تناول حازم لمشكلة اللفظ والمعنى متصلة بفكرة المحاكاة الأرسطية .

يقول حازم : « فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالخاصة التأليفية ، فهو أنه لا كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة

(١) السبج = ١٦٣

من حسن الموقع الذى يرتاح له مالا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع ، ولا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة ، ولا عندما تحتلها في عبارة مستقبحة ، ولهذا نجد الانسان قد يقوم بالمعنى بخاطره على جهة التذكر ، وقد يشار له إليه ، وقد يلقي إليه عبارة مستقبحة ، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال ، فإذا تلقاه في عبارة بدعية اهتز له ، وتحرك . لمقتضاه ، كما أن العين والنفس تبتهج لأجتماع ماله شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور ، ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الختم ، وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس ، لأنها أشد إفصاحاً عما به علة الأغراض الانسانية ، إذا كان المقصود بها الدلالة على أغراض الشيء ولو أحقه التي للآداب بها علة ^(١)

أما عبد القاهر « فقد ربط اللفظ والمعنى في الشعر ربطاً محكما ، حين جعلهما بمنزلة المادة والصورة ، بمنزلة الروح والجسد ، ولكنه محتاج بعد ذلك إلى شيء آخر ، هو محتاج إلى أن يميز بين « المعنى الشعرى » المتلبس بهذه الألفاظ ، وبين المعنى الذى نستخلصه من الألفاظ ، ونقول : إن الشاعر أراد ، وذهب إليه ، وعبد القاهر يسمي هذا المعنى الثانى « غرضاً » ويسميه « معنى المعنى » ويقول : إننا نتوصل إليه بعملية من عمليات الاستنتاج ، فهو يقسم الكلام قسمين : قسماً فصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، كقولك : خرج زيد ، وعمر منطلق ، وقبيصة ، « أدت » لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك انشغاف على معناه الذى يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية فصل بها إلى انغرض ، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل ، وهو يمثل لهذا المعنى الثانى بقوله : « كثير رماد القدر » ، أو « طويل النجاد » أو « نؤوم الضحى » فإنك في جميع ذلك لاتفيد غرضك الذى تعنى من مجرد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذى يوجب ظاهراً ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً هو غرضك ، كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضاف ، ومن طويل النجاد أنه

(١) كتاب ارسطو طائى في الشعر : تحقيق وترجمة ودراسة الدكتور شكرى عياد : ٢٥٦ ، وانظر مباح حرم :

طويل القامة ، ومن نؤوم الضحى فى المرأة أنها مترفة مخدومة لها من يكفيا أمرها «^(١)»
والواقع أن الدكتور شكرى عياد قد أصاب فى بيان وجهة نظر كل من حازم وعبد
القاهر فى ربط الألفاظ بالمعاني ، وربط المعاني الشعرية وفكرة التخيل الأرسطية بـ
ذهن حازم ، وربط المعاني الأول ، والمعاني التواني فى ذهن عبد القاهر ، ولكن بقيت
فكرة العلاقة بين المعاني الأولى والمعاني الثانية عند كلا الرجلين تحتاج إلى مزيد من
الأيضاح .

ويقف الدكتور جابر عصفور عند هذه العلاقة لدى كل من حازم وعبد القاهر ،
فيذهب إلى أنه رغم الأصول الفارابية التى يتضمنها مصطلح المعاني الأول والتواني ،
فإن المصطلح نفسه يذكر بعبد القاهر الجرجاني ، خاصة فى دلائل الإعجاز ، حيث
يميز عبد القاهر بين حديثه عن الكناية والاستعارة والتخيل — بين مايسميه
« المعنى » و « معنى المعنى » ، أو « المعاني الأول » و « المعاني التواني » ويقصد عبد
القاهر بالمعنى الدلالة المباشرة التى يحملها ظاهر اللفظ بغير واسطة ، وبلا تضمن ،
كالدلالة المرتبطة بالنوم ، أو كثرة الرماد ، فى قولهم « نؤوم الضحى » أو « كثير
الرماد »

أما معنى المعنى ، أو المعنى الثانى ، فهو الدلالة الضمنية غير المباشرة ، التى
تنطوى عليها الدلالة المباشرة ، وتدل عليها على جهة تضمن أو لروم ، وهى فكرة
الترف الملازمة لعبارة « نؤوم الضحى » أو فكرة الكرم الملازمة لكثرة الرماد .

ويذهب فى ربط هذه الفكرة عند عبد القاهر ، بمثلتها عند حازم إلى أن حازما
أخذ هذا التمييز من عبد القاهر ، ليضعه فى سياق مختلف ، ليعكس جذريا على
الأساس النظرى الذى بنى عليه عبد القاهر ، فيقول : « والمعاني الشعرية منها
مايكون مقصودا فى نفسه بحسب غرض الشعر ، ومعتد بإيراده ، ومنها ما ليس بمعتمد
إيراده ، ولكن يورد على أن يخاكى به ماأعتمد من ذلك ، أو يخال به عليه ، أو غير
ذلك .

(١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر : تحقيق وترجمة ودراسة الدكتور شكرى عياد : ٢٥٢ وانظر دلائل الاعجاز

١- سَمَّ المعاني التي تكون من متن الكلام ، ونفس غرض الشعر المعاني الأول ،
بحسب المعاني التي ليست من متن الكلام ، ونفس الغرض ، ولكنها أمثلة لتلك ، أو
استدلالات. عليها ، أو غير ذلك ، ولا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني
لأول بها ، أو ملاحظة وجه ، يجمع بينها على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها
المعاني ، ويصار من بعضها إلى بعض : المعاني الثواني ، فتكون معاني الشعر منقسمة
إلى أوائل وثواني .

ويعلق الدكتور جابر عصفور على نصر حازم ، بأن فيه تباعدا يكاد يوحى
بالمخالفة ، لكن فكرة التحول في الدلالة ، والانتقال من معنى إلى آخر تظل قائمة ،
بعد أن تكيفت مع تصور حازم للمحاكاة التشبيهية .

وإذ قلنا — مع حازم — إن قول عدى بن الرقاع :

ترجى أغن كأن إبرة روقة قلم أصاب من الدواة مدادها

من قبيل المحاكاة التشبيهية ، فإننا نستطيع أن نقول : — في نفس الوقت — إن
« إبرة الرزق » هي المعنى الأول ، وأن « قلم أصاب من الدواة مدادها » هي المعنى
الثاني الذي جاء ليذل على المعنى الأول ، ويكون مثالا له .

ومثل هذا التكيف لفكرة عبد القاهر ، أو تمييزه ، يفلح حازم في تأصيل الجانب
البلاغي لفهم المحاكاة غير المباشرة عند الفارابي ، وبالتالي تصبح المحاكاة غير المباشرة
« محاكاة تشبيهية » تنطوي على طرفين ، وتتجلى خلال التشبيه والاستعارة والأرداف
وغيرها ، ولاشعر حازم أنه قد تباعد — بهذا التكيف — عن مفاهيم الفلاسفة الذين
يأخذ عنهم ، خاصة بعد أن أكد الفارابي فكرة المشابهة في كل المحاكاة ، وبعد أن
فهم ابن سينا نفسه أن المحاكاة تنقسم إلى تشبيه واستعارة وتركيب ، بل على العكس
يوفق حازم بين الفلاسفة والنقاد أو البلاغيين في سياق منطقي ، يبرز تحول الدلالة
الذي تنطوي عليه الأقاويل الشعرية في محاكاة التشبيهية ^(١)

(١) مفاهيم الشعر : دراسة في التراث النقدي : ٣٥٠ — ٣٥٦

ولاشك أن هذا اجتهد مشكور من الدكتور جابر عصفور في فهم كل من عبد القاهر وحازم حول فكرة المعاني الأول ، والمعاني الثواني ، إلا أننا نرى أن كلا من المعاني الأول والمعاني الثواني عند عبد القاهر تتسم بالأصالة ، ولا يمكن الاستغناء عنها ، فالمعاني التي تفهم مباشرة من التركيب ، أو الدلالة المباشرة هي المعاني النحوية ، وهي معان أصيلة في نظم الكلام ، والمعاني التي تفهم بطريقة غير مباشر ، أو الدلالات غير المباشرة ، التي يدل عليها بالدلالات المباشرة ، معان أصيلة أيضا ، فالأولى هي المعان النحوية ، أو اللغوية ، والثانية هي المعاني البلاغية أو الجمالية ، ولكون هذه المعاني الأخيرة لا تفهم إلا عن طريق المعاني الأولى ، جاءت تسميتها بالثواني .

والأمثلة التي ذكرت في « نثر الزمخشري » ر « كثير الرماد » و « طوبى النجاد » — وهي أمثلة في علم البيان — تدل على ذلك

ومعنى ذلك أن المعنى الذى جعله عبد القاهر محورا للنظم « المعنى الصورى ، أو المعنى المصوّر ، فالمعنى الذى هو جوهر الكلام عنده ، والذي تنسب إليه مزية النظم ليس هو المعنى الغفل الخام ، وإنما هو المعنى الذى تشكل فى النفس بشكل خاص ، ونظم فيها نظما خاصا ، هو صورة المعنى ، لا المعنى مجردا من الصورة .^(١)

وعلى هذا المفهوم ينظر إلى بيت عدى بن الرقاع ، فتشبيه رأس قرن الظبي فى دقتها وصغر حجمها ولونها برأس القلم الذى أصاب مداد الدواة ، إنما يقصد منه بيان المقدار واللون ، هذا المعنى يثير معنى آخر ، ويؤدى إليه ، وهو الاستغراب الذى يتولد من التلاؤم بين الأجزاء المختلفة « فإنك تجد الصورة كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا فى الشكل والهيئة ، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والاختلاف أين ، كان شأنها أعجب ، والحدق لمصورها أوجب .^(٢)

يؤكد ذلك الحكاية المعروفة فى حديث عدى بن الرقاع ، والتي ذكرها عبد القاهر على النحو التالى : « قال جرير : أنشدنى عدى : عرف الديار توّهما فاعتادها :

(١) ينظر : القاهر و النظم : الدكتور دبريش الحدى : ص ٧٤

(٢) أسرار الملائكة : ١٠٠

فلما بلغ إلى قوله : تزجى أغن كأن إبرة رقيقه
جِمتُه ، وقلت : قد وقع ، ماعساه يقول ، وهو أعرابى جلف ؟ فلما قال : « قلم
أصاب من الدواة مدادها » استحالت الرحمة حسدا .

فهل كانت الرحمة فى الأولى ، والحسد فى الثانية ، إلا إنه رآه حين افتتح التشبيه
قد ذكر مالا يحضر له — فى أول الفكر ، وبديهة الخاطر — شبه ، وحين أتم
التشبيه ، وأدأه ، صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف ، وعثر على خبيء
مكانه غير معروف ^(١) .

أما قصة المعانى الأول ، والمعانى الثانى عند حازم فلعلنا نوفق فى تلخيص المقصود
بها على الوجه التالى :

يذهب حازم على أن مافطرت نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه ،
والحزن ، أو الشجر ، أو حصل لها ذلك بالعادة هو المعتمد فى الأغراض المألوفة فى
الشعر ، وهو الذى تبنى عليه طرقها :

هذه المعانى بتلك الهيئة والصفة معانٍ أصيلة ، أو تدخل تحت المتصورات
الأصيلة ، التى تجد لها فرحا أو ترحا ، أو شجوا فى فطرة النفوس ، ومعتقداتها
العادية .

وتسمى هذه المعانى « المعانى الأول » لأنها مقصودة فى نفسها ، بحسب غرض
الشعر ، ومعتمد لإيرادها ، وهى من متن الكلام ، ومقصد الكلام وأسلوب الشعر
يقتضيان ذكرها .

هذه المعانى الأول متبوعة ، تتبعها المعانى التى لا تخطر عنينا النفوس ، أو
لا تعتادها إذن : هذه المعانى النفسية النفسية التى تصلح لمقاصد وأغراض الشعر
توصف بأنها أول ، وأصيلة ، ومتبوعة .

أما ما لم توحد نفوس الجمهور مبطورة عليه من ذلك ، بما اعتادته ، فإما تقع فى
الأغراض المألوفة ، بحسب التبعة ، لما كانت منتظرة عليه ، أو معتادة له . وذلك

(١) المراجع السابق : ١٣٢

بأن يستدرج مما وجد في النفس ، بحسب الجبلة والعادة ، إلى ما وجد بالكسب والاستفادة ، وتذكر هذه على أنها أمثلة لتلك ، إذا كان بينهما شبه ، فتحاكي بها ، وتكون المحاكاة إذ ذاك بعيدة عن التأثير ، فلذلك لا يحسن إيراد مثل هذه الأماويل في الأغراض المألوفة من الشعر .

هكذا نرى - أن هذه المعاني التي لم تقطر عليها النفوس : تابعة ، نعم :- تابعة للمعاني التي فطرت عليها النفوس ، أو اعتادت ، والذي يربط بين التابعة والمتبوعة هو الشبه وهي في الوقت نفسه متصورات دخيلة : لأنه ليس في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترجا :

هذه المتصورات الدخيلة إنما يكون وجودها يتعلم وتكسب ، كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن ، وهي مغيبة في الاستعمال — لكونها دخيلة بحسب الغرض .

وتسمى أيضا : المعاني الثواني : لأنها ليست من متن الكلام ، ونفس الغرض ، ولكنها أمثلة لتلك ، أو استدلالات عليها ، أو غير ذلك ، ولا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها ، أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الخيالات التي تتلاقح عليها المعاني .

وبعبارة أخرى : هذه المعاني الثواني لا يفتنى مقصد الكلام ، أو أسلوب الشعر بنية الكلام عليها .

وهي لاتصلح أن تورّد أوائل ، وتورد ثوان فقط ، وهي ماتعلق التصور فيها بحقيقة شيء لا تنعم معرفته جميع الجمهور .

وهي دخيلة كما قال حازم ، لا يأتلف منها كلام عال في البلاغة أصلا ، وهو لا يقع في أغراض الشعر إلا ثانيا ، أو تابعا ، والمتبع للأدباء والنقاد لا يجد شيئا من الغرض للمعاني التي تقع ثوان فقط .

والأستثناء الوحيد في ذهن حاتم وكلامه ، لتكون هذه المعاني الثواني أصيلة في الشعر — على حد فهمنا — أن يكون غرض الكلام مبنيا على محاكاتها ، وإيقاع

التخيل فيها ، بالقصد الأول ، ليسط الشاعر النفوس لها ، أو يقبضها عنها ، وهنا لا يكون الكلام معيبا ، إذا كان الغرض مبنيا على ذلك .

يقول حازم : ومن المتصورات ما يلبق بحقيقة مقاصد الشعر المألوفة ، وأغراضه المتداولة ، وتصلح أن توزد فيها أوائل وثوان ، ومنها ما لا يلبق بها ، ولا يصلح فيها أن تورد أوائل ، ولكن تورد ثوان .

فالتى يصلح أن تورد أوائل وثوان هي ماتعلق المتصور فيه بشيء معروف عند الجمهور من شأنهم أن يرتاحوا إليه ، أو يكثرثوا له ، سواء كان ذلك الشيء مدركا بالحواس أو بغيره ، والتي لا تصلح أن تورد أوائل ، وتورد ثوانى هي ماتعلق التصور فيها بحقيقة شيء لا تنعم معرفته جميع الجمهور .

والمعاني المعروفة عند الجمهور : منها ما يستحسن إيراده في الشعر ، إذا كانت النفوس قد فطرت على الحنين إليها ، كالأخبار القديمة المستحسنة ، وطرف التاريخ ، فهذه يمكن فهمها ، بخلاف المسائل العلمية ، فإن أكثر الجمهور لا يمكنه فهمها ، وأكثر الناس يستبدونها في الشعر .^(١)

فإننا نصل صلة وثيقة بين المعاني الثانية عند عبد القاهر والمعاني الأولى عند حازم من حيث دلالاتها النفسية والجمالية التي تشبع الحاجات والغرائز النفسية .

ويلحق بهذه المعاني في مفهومها تلك المعاني التي يكون غرض الكلام مبنيا على محاكاتها ، وعلى إيقاع التخيل فيها ، ليسط الشاعر النفوس ، أو يقبضها بواسطتها ، فيستريح الجمهور ، أو ينقبض لها .

هذه المعاني الملحقة ، والتي هي معروفة عند الجمهور ، إذا كانت النفوس قد فطرت على الحنين إليها ، فإنها تحسن في الشعر ، مثل الأخبار القديمة المستحسنة ، وطرف التاريخ ، بخلاف المسائل العلمية التي لم تفتقر الناس على الحنين إليها ، فهي مستردة وقيحة في الشعر ، فحنين النفوس إلى تلك المعاني ، والفتنة عليها شرط ضروري ، لتكون المعاني الجمهورية شعرية ، سواء أكانت من المعاني الأولى عند حازم ، أو من المعاني الملحقة بها ، وهي المعاني الثواني .

(١) الساج : ٢٢ - ٣٠

وبالتالى فكل المعانى التى لاتحن النفوس إليها ، ولاتفطر عليها خارجة عن نطاق المعانى الشعرية .

ويمثل حازم للمسائل العلمية التى لا يستسيغ كثير من الناس ورودها فى الشعر بقول عيس بن عمر لابن هبيرة ، وهو يضرب بالسياط بين يديه : « والله إن كانت إلا أنياباً فى أسفط ، قبضها عتاروك ، ويقرر أن المعانى العلمية إنما يوردها فى كلامه من يريد التمجيد بأنه شاعر عالم ، ومنه قول الأرجاني :

أنا أشعر الفقهاء غير مدافع فى العصر ، لابل أفقه الشعراء

مما تقدم ، يتبين ، كما يقول الدكتور إحسان عباس ، كيف أن حازماً ربط بين الشعر وبين الحياة الطبيعية ، أو حياة الحس عامة ، وحاول أن يعد الشعر عن العلم قدر استطاعته ، وجعل ينبوع الشعر من حركات النفس ، ومصببه النفوس الإنسانية فى مدى تقبلها أو إعراضها بحسب الفطرة (أو بقوة الاكتساب الذى يرقى إلى درجة العادة) ولهذا كان من الطبع أن يوجه الشاعر ، ليستمد معانيه من التجربة الحسية ، بحيث ترسم صور المحسوسات فى خياله ، ثم يستطيع خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها ، غير أنه فى مقدمه الشاعر أن يؤيد التجربة المستمدة من عالم الطبيعة بقوة التخيل والملاحظة والتجربة المستمدة عن طريق الثقافة ، كدراسة ما جرى من قبل فى تجارب غيره من الشعراء والأدباء ، أو مأورده المؤرخون والقصاص ، أو ماتبلور من التجربة الشعرية فى صورة أمثال ، والإفادة منه زائداً على التجربة الطبيعية ، وشاعريته هى التى تستطيع أن تهديه إلى كيفية التصرف بهذا الزاد الثقافى فى شعره ، وهو فى الأمرين يجب أن يخضع شعره للتناسب الصحيح ، والتطالب الحتمى بين ضروب المعانى من أصدقاء وأشباه ومتقاربات الخ وقد حدد البلاغيون نماذج من هذه المناسبات كالمطابقة والمقابلة والتقسيم والتفسير الخ وعليه أن يراعى ذلك ، فإن هذه المذاهب فى مناسبات المعانى بعضها لبعض ، إنما استخرجت من نماذج شعرية سابقة ، سارع الذوق إلى استحسانها ، كذلك عليه أن يتدبر العيوب ، أى المناحي السلبية ، التى تنشأ عن الاحلال بصور المناسبات

والتطابقات ، كالاتحالة بسبب الإفراط في المبالغة ، وفساد التقسيم ، وفساد
التقابل والغموض (١)

ومما يجب ذكره في هذا المقام أن قدامة قد ربط من قبل بين الشعر ، وبين حياة
الحسن عامة ، حين جعل المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها في
مأحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعاني للشعر
بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة . (٢)

وأخيرا يفاضل حازم بين الشعراء الذين أحاطوا بقوانين صناعة الشعر مفاضلة على
سبيل التقريب ، وترجيح الظنون ، مفاضلة يغلب عليها الاحتداد الشخصي ، لأن
الشعر يختلف في نفسه بحسب اختلاف أهله وطرقه ، ويختلف بحسب اختلاف
الأزمان وما يوجد فيها ، مما يتعلق به القول الشعري ، ويختلف بحسب اختلاف
الأمكنة ، وما يوجد فيها ، مما شأنه أن يوصف ، ويختلف بحسب الأحوال ، وما تصلح
له ، وما يليق بها ، ويختلف بحسب اختلاف الأشياء فيما يأتي بها من الأوصاف
والمعاني ، ويختلف بحسب ما تختص به كل أمة من اللغة المتعارفة . ندها ، الجارية على
ألسنتها .

ويستدل على ذلك بكلمات جامعة للأمام على بن أبي طالب ، كرم الله وجهه ،
يقول فيها : « كل شعرائكم محسن ، لو جمعهم زمان واحد ، ومذهب واحد في
القول ، لعلمنا أيهم أسبق إلى ذلك ، وكلهم قد أصاب الذي أراد وأحسن ، فإن
يكن أحد فضلهم فالذي لم يقل رغبة ولا رهبة أمرؤ القيس بن حجر ، فإنه كان
أصحهم بادرة ، وأجودهم نادرة . » (٣)

المفاضلة بين الشعراء إذن ، أو الموازنة بينهم تقتضى ألا تتجاوز الزمان ، والمكان ،
والبيئة والظروف الاجتماعية والثقافية والنفسية ، لأن هذه العوامل لها آثارها القوية في
قوة الملكات وضعفها ، وقوة الشعر وضعفه ، كما أن لها آثارها في خلق فنون نسرية

(١) تاريخ بغداد الأديب عبد العرب : ٥٣ : ٥٥٤

(٢) نقد الشعر : ٥٥

(٣) السباح : ٣٧٦ - ٣٧٧

جديدة ، أتاحت لزمان ، ولم تتح لزمان آخر ، هذه العوامل قد تكون دافعة إلى تحدر تيازات الأدب ، ، وقد تكون دافعة إلى هدوءها ومخودها .

فالموازنة بين امرئ القيس والفرزدق مثلا في الأدب العربي ، لا تكون تامة الجوانب لاختلاف العوامل السابقة بينهما ، ولأن الشعر وليد هذه العوامل مجتمعة ، وقد تنجح الموازنة بين شاعرين من عصرين مختلفين في بعض وجوه الشبه ، لا في جميع الحالات الشعرية التي تنهياً لكل منهما ، وعلى النقد أن يراعى هذه الاعتبارات ، حتى لا ينجى حكمه على الظواهر والتيارات النقدية قاصرا . حقيقة قد تكون هناك بعض الظواهر النقدية والأدبية يكفل لها تطوّر العصور سمة الاستمرارية ، كفكرة اللفظ والمعنى ، والذاتية والموضوعية ، والقدم والمعاصرة ، والطبع والصنعة ، والسرقات الشعرية ، والوزن والقافية ، إلا أن كل فكرة من هذه الأفكار تجدد على جبينها مسحة العصور التي مرّت بها ، لم تظل واقفة مكانها ، ملتزمة طريقا واحدا ، وإنما تعرضت لصراع الفكر البشري حولها ، والتزود بزيادة العصور المختلفة .

وكذلك الحال في الدراسات المقارنة التي تعرض لموضوعات أو أعمال أدبية ، تجمعها سمة مشتركة أو سمات في أديين عالميين أو أكثر ، لا بد من ملاحظة هذه الظروف من الزمان والمكان والبيئة وشتى الملابسات التي تعد مصدرا أساسيا من مصادر التأثير في الأدب .

وعلى الجملة فقد استطاع حارم القرطاجني أن يدل على نفسه من خلال مناجه النقدي دلالة فيها جدة وأصالة ، وموهبة وابداع ، فلم يكن مجرد ناقل متأثر بالعصور النقدية التي سبقته ، والظواهر الأدبية عند العرب واليونان ، ولكنه كان فكرا نقديا ، أو كان نقدا فكريا فلسفيا يستمد زاده من ثقافة إنسانية عميقة ، لا يزال لها صداها إلى اليوم في عالم النقد والأدب .

والله أعلم

فتحي أوتا عامر

فهرس الموضوعات

(أ) المقدمة : من ص ٥ - ٦

(ب) التمهيد : من ص ٧ - ١٤

١ - الفصل الأول : من ص ١٥ الى ص ٥٦

النقد والناقد بين ابن سلام والآمدى .

النقد مهارة عملية لا تنح لغير المتخصصين - علم الشعر لا يدركه إلا المدرب الخلاق البصير - أثر الطبع في النقد - القرينة تصقل بالوان خاصة من الثقافة - الناقد المتخصص - ثورة ابن سلام على الأدعياء - الثورة على الأدعياء في النقد لا تزال تعاصر حياتنا - التخصص يتعلق بسائر صنوف العلم والمهارات المختلفة - ضالة ابن سلام هي الحقيقة في علم الشعر - علم الشعر مصطلح يعادل نقد الشعر - كثرة المدارس تعين على العلم بالشعر - الذوق طاقة فطرية تكتسب فعاليتها بالدربة الطويلة - نظريات النقد ومبادئه ليست جامدة - تفاوت النقاد واختلاف مراتبهم في علم الشعر - الناقد أديب والنقد أدب - ابن رشيق القيرواني ينقل نص ابن سلام ويعلق عليه - ابن سلام يفرق الناقد بدور خاص ، وينص على استقلال النقد - الصلة الفنية بين اللاحق والسابق - العرب يتصورون النقد والناقد في إطار الصورة العامة للأدب - الناقد يتميز بالنقد والدكاء - قيمة كل امرئ ما يحسن - ابن سلام يفتن إلى أهمية تحقيق النصوص - كلمة الصناعة عند ابن سلام ترجمة لكلمة الفن - الدلالة التخصصية القديمة جديدة ومعاصرة - الجاحظ يلتفت إلى مثل ما ذهب إليه ابن سلام -

الآمدى يبدأ من حيث انتهى ابن سلام في اتجاه أوسع - وجوه التشابه بينهما - مذهب الآمدى هو مذهب الطبع - الآمدى يغمز مذهب العقلانية - الآمدى هادى معتدل في نقده لا يحب التجاوز والإفراط - مقياس الاعتدال بين الصنعة والطبع - نقد الآمدى متميز عن نقد ابن سلام - روحه ناضجة ، حذرة ، منبحة - عامل الذوق والدكاء والثقافة يختلف ويتعدد من ناقد لآخر - الآمدى والأدعياء - الناقد عند الآمدى لابد أن يكون مسموع الرأي ، نافذ الحكمة - كيف يأخذ الناقد علم الشعر ؟ - خصوصية الأداة التي يتسلح بها الناقد في نقده - شخصية الناقد لا تتقل إلى غيره - الكثيرون يشغلون أنفسهم بالمادة ، ولا يلقون بالا إلى العقل - ليس كل الناس شعراء ، ولا خطباء ، ولا بلغاء - خصوصية النقد ، وخصوصية النقاد لدى الآمدى - صاحب الموزنة يعرض لعلوم النقد وهي قصة ما تزال مثارة - الآمدى يشير إلى الناقد باعتباره عالماً فناناً - النقد صناعة لا بد لها من طبع وقرينة - ميدان النقد في القرن الرابع يخلو للنقطة الأدباء -

٢ - الفصل الثاني من ص ٥٧ الى ص ١٠٠

منهج القاضى الجرجانى النقدى فى الوساطة منهج فى نفسى ، إنسانى .

الجرجانى يؤكد قيمة انطبع كمصطلح نقدى . النقد لديه دراسة عميقة — الجرجانى يحذر من النظرة السطحية وانخداع الناقد بروعة الألفاظ — لا يقف عند معالم النقد النظرى وإنما يسوق أمثلة للنقد التحليلى — يريد بالأسلوب ما ارتفع عن الساقط السوقى ، وانحط عن البدوى الوحشى — الجرجانى يعنى بالأثر النفسى والإنسانى من خلال الأسلوب الشعرى — يتميز الجرجانى بالنظرة الإنسانية الواسعة ، كما يتميز بهدوء النفس ، وسماحة الطبع — يرجع كثير من اتجاهات الجرجانى النقدية إلى نظره الإنسانية — موازنة بينه وبين الأمدى — صاحب الوساطة يختار التماذج التى أجمع على روعتها النقاد والأدباء — ينظر للعمل الأدبى ككل متجانس ، ولكنه لا يعود إليه بالشرح والتفسير — الشعر غير العلم — روح الشعر أو روح الفن عند الجرجانى — النقاد وحدهم هم الذين يستفتون فى صناعة الشعر — تأثر القاضى الجرجانى بمهنة القضاء التى تستلزم العدل — النظر إلى العمل الأدبى نظرة كلية — الناقد لا ينظر إلى العمل الأدبى نظرة عدائية — موضوعية الناقد — النظر فى العمل المنقود — دفاع بمقتضى هذه المقاييس النقدية عن المتنبنى — موازنة بين قصيدة الحمى للمتنبنى ، وقصيدة ابن المعتز — الجرجانى يحكمه مصطلح القبول والطلاوة ، والموازنة ، والمقاييس فى نقده — رفض الجرجانى التعصب للشعراء المتقدمين — الجودة هى المقاييس النقدى الصحيح — نظرة ابن قتيبة حول هذا المعنى — أضاف كل عصر ثقافته وفكره وتجاريه الإنسانية إلى المقاييس النقدية — الجرجانى والمقاييس — منطقة مالا يعمل ويتحاکم فيه إلى الطبع النقدى أوسع لدى الجرجانى منها عند الأمدى — الجرجانى يفيد من الأمدى ولا يشير إليه —

لكل ناقد شخصية مستقلة فى القرن الرابع الهجرى — القديم والجديد . ستمدا جماعهما من القدم والجدة وحدهما ، وإنما استمدادا من الروح الخالد الذى يتروى فى طبقات الإنسانية — الدكتور طه حسين والمثل الأعلى فى الفن — تعليقنا على ما ذهب إليه — الأستاذ العقاد زار بعض النقاد الأجانب الذين خبروا النقد — النقد الصحيح عند العقاد هو الذى يفتى إلى شخصية المنقود — تعليقنا على التماذج التى ساقها الأستاذ العقاد — نقاد العرب يسبقون العقاد بما ذهب إليه — ما جاء على لسان الجاحظ حول هذا المعنى — تعليقنا —

الفصل الثالث : عيار الشعر لابن طباطبا : من ص ١٠١ — ١٢٧

.. مصطلح الفهم الثاقب ، أو الفهم الناقد الذى يوحى بخصوصية النقد ، وخصوصية النقاد — مقارنة هذا الفهم بما ذهب إليه كل من الآمدى والجرجاني — ألحق ابن طباطبا حاسة الفهم الناقد ببقية الحواس الخمس — كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما طبع عليه من الإحساس بالجمال — الكلام الذى يقبله الفهم الناقد عند ابن طباطبا — بسلي الفهم الناقد الكلام إذا كان منظوما ، متناسقا ، رائقا ، مستقيما

— ما وافق النفس اهتزت له ، واستراحت إليه ، وما خالفها قلقت له ، واستوحشت منه — المتعة المترتبة على الجمال فى الشعر — ابن طباطبا والنقاد الجماليون — ابن طباطبا يربط بين الغاية اللذية والغاية الأخلاقية — أثر الشعر الجميل أن يسمل السخائم ، ويحلل العقد — ويسخى الشحيح ، ويشجع ألبان — صاحب عيار الشعر يعقد صلات نفسية طريفة بين أثر الشعر الحسن ، وبين مواقع الطعوم الخفية التركيب ، اللذيذة المذاق — ويطور فكرته الأساسية فى رؤية الفنون على أنها ردود أفعال حسية —

الصدق هو الموصل الجيد بين الكلام ونفوس المتلقين — مصطلح الصدق متفاوت الدلالة لديه — التزام ابن طباطبا بالحقيقة جار على قوة الخيال والتشخيص فى الشعر — الفهم الناقد لا يقبل إلا ما كان موافقا للحال التى يعد معناه لها — جميع الموافقات تخضع للصدق الفنى — ابن طباطبا يخالف المقولة المشهورة « أعذب الشعر أكذبه » — الرجل مولع بالمثل الأخلاقية عند العرب — يصوغ فكرته النقدية من واقع المجتمع العربى والإسلامى صياغة محددة بإطار الصدق — يلح إلحاحا شديدا حول سنن العرب وتقاليدها فى التعبير — مصطلح الصدق ، يكشف عن شخصية الأديب — رأى الدكتور زكى العشماوى حول الصدق فى الحقيقة الفنية — رأى ريتشاردز — نقد الدكتور مصطفى بدوى لما ذهب إليه ريتشاردز — ترجيحنا لنقد الدكتور بدوى — ما ذهب إليه ماثيو آرنولد حول هذا المعنى — الحقيقة العقلية لها مكانتها فى فن الشعر — ابن طباطبا استطاع أن يربط بين الشعر والبيئة

الفصل الرابع : من ص ٢٢٩ — ١٨٧

المنهج العقلي في النقد لقدامة بن جعفر :

قدامة قارىء ممتاز — إفادته من السابقين العرب — قدامة والثقافة اليونانية — بناء كتاب قدامة هيكل منطقي في نظر الدكتور مندور — الدكتور مندور يقارن بين قدامة وابن المعتز — رأينا فيما ذهب إليه الدكتور مندور — رأى الدكتور بدوى طبانة — المعاني كلها معرضة للشاعر — صلة الشعر بالأخلاق — انجال الأسلوبى لكل من الشعر والنثر — نقد قدامة وأثره في الدراسات النقدية الحديثة — القاضي الجرجاني يدافع عن أبيات للمتنبي يظهر فيها وهن العقيدة — موازنة بين النقاد العرب في قضية الشعر والأخلاق — ابن طباطبا يؤكد مقوله « أعذب الشعر اصدق » — قدامة يؤكد مقولة « أعذب الشعر أكذبه » — الغلو في المعنى والاقتصار على الحد الوسط — الغلو والمثال الشعري عند قدامة في نظر الدكتور الربيعي — عبد القاهر يرجع قضية الصدق والكذب إلى تخييل — عالم الخيال والتأمل عند رينيه وليك : الخيال عند كولريديج — قدامة بمصل فصلا قويا بين الشعر والشاعر ولا ينظر للشعر من خلال صاحبه — الصياغة لشعرية وحدها هي المقياس النقدي — قدامة أسير ثقافته اليونانية — رأى الدكتور إحسان عباس — فكرة تجريد النقد الأدبي من المقاييس الأخلاقية عند قدامة — صداها في النقد المعاصر — لا يزال أكثر النقاد على رأى قدامة ، ومنهم كروتشه — رأى موضوعي موفق للأستاذ احمد الشايب — نماذج من الغزل الحمسي والعذري بيان آثارهما في بناء النفس وهدمها — المجال الأسلوبى لكل من الشعر والنثر : — اقتباسا لتجربة « وردزورث » و « كولريديج » في نظم سلسلة قصائد تقوم في طرفها على أحداث وأشخاص مما وراء الطبيعة ، وعلى موضوعات منتزعة من الحياة العادية في الضيف الآخر — خلاصة وجهة نظر « وردزورث » ، وكولريديج «

الفصل الخامس : من ص ١٨٩ الى ٢٥٨

المنهج النقدي التحليلي لعبد القاهر الجرجاني

عبد القاهر أول من فلسف نظرية النظم : إلحاحه على تمكين فكرته من عقل قارئه — يسرق كثيرا من الأمثلة ، ويحللها تحليلًا أدبيا تذوقيا تبدو فيه أثر العلاقات بين الكلمات — وقوفه عند قوله تعالى : « وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء أقلعي ... الخ — الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة — الألفاظ لا

ثبت لها فضيلة م إلا إذا كانت ملائمة في معناها لمعنى اللفظة التي تليها — أمثلة — ملاز: عبد القاهر أبا الحسن محمد بن الحسن الفارسي، ابن أخت أبي علي الفارسي، وأخذه عنه — صاحب الدلائل يغفل — يانا عن أسرار الجمال التعبيرية، لانتمائه الشديد بالعلاقات النحوية — العلاقة وثيقة بين النحو والنظم — الفضل والمزج: إنما يكونان بحسب الموضع — وبحسب المعنى المراد، والغرض المقصود — الارتباط الوثيق بين النحو والنظم يجيء على وجهه شتى — أمثلة —

عبد القاهر وثائية اللفظ والمعنى — حملته على البديع المتكلف — الدكتور مندور ومنهج عبد القاهر اللغوي وصلته بمنهج دي سوسير — عبد القاهر لا يفهم بالنحو عند الحكم في الصحة والخطأ — بل يتجاوز ذلك إلى تحليل الجودة وعدمها — عبد القاهر مدين في نظريته لمن سبقوه من أمثال الجاحظ، والخطابي، والباقلاني، والقاضي أبو الحسن عبد الجبار الأسدي — تأثر عبد القاهر بأبي الفتح عثمان بن جني — مثال — الدكتور زكي نجيب محمود يشيد بطريقة بناء الأنماط عند ابن جني — قوة الصلة بين عبد القاهر وبرتراند رسل حول كمون المعنى في طريقة التفسير التي تنظم بها المفردات — الجرجاني غلبت عليه النزعة، اللغوية النحوية، رسل غلبت عليه النزعة المنطقية الرياضية — أجمعة أسبق إلى النفوس من التفصيل — عبد القاهر يؤكد علاقة العيون بالنفوس — عمية النقد لا تسلبه شيئاً من خصائصه الفنية — صاحب الدلائل يدعو إلى الإضافة العلمية، مهما قل حجمها، ليعلم صرح الإنسانية العلمي — يثور في وجه الكسائي الذين يقولون: لم يدع ذكراً للآخر شيئاً — ما يقال لا بد أن يعلم في نظر عبد القاهر — النقد الأدبي إنساني في جملته — مناقشة الدكتور زكي نجيب محمود في فكرة المقارنة بين سوارين صاغتهما صائغ من ذهب غفل، فكيف يفاضل بين سوار منهما وسوار — نصيب فكرة العلاقات من الأدب الإنساني — الدكتور محمد زكي العشماوي يربط بحث رائعا بين ما ذهب إليه «ريتشارد» في فلسفة البلاغة، وبين ما ذهب إليه عبد القاهر حول قضية النظم، وعلاقة الكلمات بعضها ببعض — ريتشاردز يكتب في معنى المعنى، وهو محور نظرية عبد القاهر في صميمها —

الدوق عند عبد القاهر : ٢٥٩ - ٣٣٣

يحمل عبد القاهر على مرضى المكابرة والمعادنة في أمر النظم - المرض في هؤلاء ليس بالأمر الهين الذي يمكن معالجته في يسر وسهولة - المزاياء الأسلوبية أمور خفية ، ومعان روحانية - لا بد من التهيئة لهذه المزاياء - الذوق الناقد لا يقف عند حد الطبع والقرينة ، ولكنه في حاجة إلى العلم بإدراك العلاقات بين الكلمات ، وبين السبب والمسبب ، والغلة والمعلول - الذوق دليل النقد ، ودليل الناقد - أدعياء النقد لا يملكون شيئا من أدوات النقد أو مبادئه - كل من طريقى الفهم الذوق متعدد المراحل والدرجات ، وتتفاوت النقاد في هذا التعدد - أمثلة كثيرة يجلى بها عبد القاهر مقياسه النقدي التدقيق - الذوق يؤكد فاعلية السياق ، وتنام الأداء - الذوق لا يستقل بالتأثيرية وحدها ، وإنما يضيف إليها تحديد الإدراك ، وعمق الفهم ، وهندسة البناء - دراسة مقارنة للذوق قبل عبد القاهر : الذوق عند ابن سلام - الذوق عند الجاحظ هو الطبع والاستعداد - الذوق عند الأمدى - الذوق عند الجرجاني - الشعر في نظر ابن طباطبا ليس مجرد شيء يتذوق ، وإنما هو شيء ذو مذاق معقد مركب - موقف تحليلي يظهر فيه اثر الذوق عند عبد القاهر : في آيات كثير عزة : ولما قضينا من منى كل حاجة ... - هذه الآيات عند ابن قتيبة - عند ابن جني - عند ابن هلال العسكري صاحب الصنائع - عند الباقلاني - عند عبد القاهر - عند ابن رشد - عبد القاهر يستخلص كل قضاياه وأحكامه من العلاقات التي أمامه ، فالكل عنده يفسر الجزء ، والجزء عنده في خدمة الكل - الدكتور العشماوى يذهب إلى أن دراسة عبد القاهر لوحدة اللغة لم تكن دراسة كاملة تماما ، إذ قصر في مسألة الصوت والوزن - الإيقاع - فلسفة العلاقات عند عبد القاهر شاملة لكل ما ينبض به التركيب - الذوق عند العقاد - الذوق عند ميخائيل نعيمة - مقارنة بما ذهب إليه عبد القاهر - في الذوق الأدبى للأستاذ احمد الشايب - الذوق يخضع لمؤثرات منها البيئة والزمان والمكان والتربية والشخصية الفردية والمزاج الخاص .

الذوق عند الدكتور طه حسين : نقد ما ذهب إليه عميد الأدب العربى في الذوق - ترجيحنا لرأى الدكتور مندور في الكشف عن الذوق الثنى من خلال نظرية عبد القاهر في النظم

الدرس السادس : شمولية النقد عند حازم القرطاجنى : ٣٣٤ — ٤٢٢

حازم يحمل حملة شديدة على هؤلاء الذين فسدت طباعهم ، إذ يظنون أن الشعر لا يحتاج إلى أكثر من الطبع ، وأن بنيت لا تحتاج لأكثر من الوزن والتقفية — لا بد للشعر من دربة ومران — المعانى الجمهرية هى المادة الأصلية للشعر — حازم يربط بين الشعر وبين الحياة الطبيعية أو حياة الحسنة عامة — من المعانى المعروفة عند الجمهور ما لا يحسن إيراده فى الشعر — من المعانى التى ليست بمعروفة عند الجمهور ما يستحسن إيراده فى الشعر — الغرض الأصل للشعر هو التأثير فى النفوس وتحريكها — تركيب المعانى وتضاعفها — حازم لا يريد أن يترك جزئية من جزئيات عالم المعانى إلا ويعرض لها بالتفصيل والتقسيم والتدقيق ، ويخضعها إخضاعا مباشرا لمنطق أرسطو —

الطبع الفائق ، والفكر النافذ عند حازم يذكرنا بالفهم الناقد عند ابن طباطبا — المعرفة بجميع ما يحتاج إلى معرفته فى صناعة الشعر من حفظ الكلام والقوانين البلاغية يذكرنا بقدامة بن جعفر — تأثر بابن سينا فى تركيب المعانى — حازم — نجم البلاغة فهما يخرجها عن جزئيتها التى فهمها عليها السكاكى حتى أصبحت أقرب فى عصرنا إلى النقد الأدبى —

عوامل إبداع الشعر :

لإبداع الشعر عوامل خارجية هى أنبيات والأدوات والبواعث — والعوامل الداخلية هى القوة الحافظة ، والقوة المائزة . والقوة الصانعة — منهج حازم قائم على الانتقاء والتنسيق والقياس .

البنائى — النظم صناعة آتيا الطبع — يذكر حازم قوى نفسية أخرى تصل بالشعر إلى القمة ، عددها عشر : حازم يوصى الشاعر أن يأخذ نفسه بوصية أئى تمام للبحترى — تفاوت طبقات الشعراء فى الاحسان حسبما تذكر عليه أفكارهم من الاهتمام إلى ضروب الانتقالات ، وأنحاء الالتفاتات — القصائد منها بسيطة الأغراض ، ومنها مركبة — البدايات — النهايات — التخلص —

الإبداع فى الاستهلال :

حازم واسع الباع ، غزير الاطلاع ، متمكن من مفهوم الشعر — صلة الإبداع فى الاستهلال بالالفاظ وحدها ، والمعانى وحدها ، والنظم الذى يمزج بين الالفاظ والمعانى ، والأسلوب الذى يربط بين المعانى ، ويلائم بين الأفكار . نماذج يسوقها حاتم —

أنحاء التخلصات :

موازنة بين ابن طباطبا وحازم في الابتداءات والتخلصات ، بين قدامة وحازم ، حازم يتعمق في حالات النفس وتقلباتها ، إذ أن مصدر القصيدة نفسى في طباعه

الأسلوب :

طريق الجد وطريق الهزل — حازم يحدثنا حديثا طويلا حول أسلوب الشعر وما يتصل به — تقسيم للشعر من حيث أغراضه — صلة هذه التقسيمات بثقافة اليونان — لرق الشعرية عند حازم تختلف بحسب اختلاف المنافع ، وبحسب اقتران الأحوال التى تكون للقائلين وللمقول فيهم — الواجب فى طريقة المدح — فى طريقة النسيب — فى طريقة الرثاء — فى طريقة الفخر — فى طريقة الهجاء ، فى طريقة التهاني حازم وقف وقفة طويلة أمام الأساليب الشعرية من حيث ملاءمتها للنفس ، ومنافرتها له —

حازم يلتقى نفسيا وفكريا وأديبا مع نقاد القرن الرابع فى وجوب الخصوصية للنقد ، والخصوصية للناقد — وجوه الخلاف والاتفاق بين حازم وعبد القاهر — حازم يتناول مشكلة اللفظ والمعنى متصلة بفكرة المحاكاة فى نظر الدكتور شكرى عياد — أما عبد القاهر فقد ربط اللفظ والمعنى فى الشعر ربطا محكما حين جعلها بمنزلة المادة والصورة — تعليقنا على هذا رأى ، الدكتور جابر عصفور والمعانى الأول والثوانى بين حازم وعبد القاهر — تعليقنا —

فهرس المصادر والمراجع مرتبة عناونها حسب الحروف الهجائية

أولا : المراجع العربية :

(أ)

- ١ — الأدب السوواني وما يجب أن يكون عليه : حمزة الملك طنبل : بحث تحليلي في الشعر : المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون .
- ٢ — الأدب ومذاهبه : للدكتور محمد مندور — دار نهضة مصر للطبع والنشر — القاهرة
- ٣ — أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني : ط ٥ : رشيد رضا : ١٣٧٢ هـ
- ٤ — أشات مجتمعات في اللغة والأدب للأستاذ عباس محمود العقاد : دار المعارف بمصر : ١٩٦٣ م
- ٥ — أصول النقد الأدبي : للأستاذ احمد الشايب : ط ٣ : اننضة المصرية
- ٦ — إعجاز القرآن لنباقلاني : ط دار المعارف — تحقيق السيد صقر .
- ٧ — الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني : تحقيق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالأزهر .

(ب)

- ٨ — البلاغة تصور وتاريخ : للدكتور شوقي ضيف : دار المعارف
- ٩ — البيان والتبيين للعجاض : تحقيق الأستاذ عبد السلام درون

(ت)

- ١٠ — تاريخ النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن للدكتور إحسان عباس : دار الثقافة — بيروت .
- ١١ — تاريخ النقد الأدبي عند العرب : من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري : الأستاذ طه احمد ابراهيم : دار الحكمة — بيروت .
- ١٢ — تاريخ النقد الأدبي والبلاغة — حتى القرن الرابع الهجري : للدكتور محمد زغلزل سلام . منشأة المعارف بالاسكندرية .

(جـ)

١٣ — جميل بثينة للأستاذ العقاد : ط الشعب .

(ح)

١٤ — حافظ وشوق : للدكتور طه حسين : مكتبة الخانجي بمصر ، ومكتبة المشي
بيغداد — ١٩٦٥ م .

١٥ — حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره : للأستاذ العقاد :
دار الكتاب العربي — بيروت .

١٦ — الحيوان المتجاحظ / ط الحلبي ، وط دمشق : تحقيق وتقديم فوزي عطوي

(خ)

١٧ — الخصائص لابن جني : تحقيق محمد علي النجار : دار الهدى للطباعة
والنشر / بيروت

(د)

١٨ — دراسات في نقد الأدب العربي : للدكتور بدوي طبانة — مكتبة الأنجلو
المصرية

١٩ — دراسة في مصادر الأدب : دكتور طاهر أحمد مكي : دار المعارف بمصر .

٢٠ — دلائل الإعجاز : لعبد القاهر الجرجاني : ط ٤ دار المنار بمصر ١٣٦٧ هـ
تعليق رشيد رضا .

٢١ — دمية القصر للباخرزي .

٢٢ — ديوان بشار بن برد : تحقيق السيد بدر الدين العلوي : دار
الثقافة — بيروت —

(س)

٢٣ — ساعات بين الكتب للأستاذ العقاد : ط ٤ — النهضة المصرية

(ش)

٢٤ — شذرات الذهب لابن العماد الحنبلي — المكتب النجاري للطباعة
والنشر — بيروت

- ٢٥ — شرح ديوان المتنبي للبرقوقي .. دار الكتاب العربي — بيروت
- ٢٦ — شعراء مصر وبيعاتهم في الجيل الماضي للعقاد : ط ٢ / مكتبة النهضة المصرية
- ٢٧ — الشعر والشعراء لابن قتيبة : تحقيق احمد محمد شاكر : دار المعارف ١٩٦٦ م

(ص)

- ٢٨ — الصناعتين : الكتابة والشعر : لأبي هلال العسكري : تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم : عيسى البابي الحلبي .

(ط)

- ٢٩ — طبقات فحول الشعراء لابن سلام : تحقيق محمود محمد شاكر :
- ٣٠ — طبقات الشافعية للسبكي .

(ع)

- ٣١ — عبد ناهر الجرجاني : بلاغته ونقده : دكتور احمد مطلوب : الناشر وكالة المطبوعات بالكويت .
- ٣٢ — العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة التجارية الكبرى .
- ٣٣ — عيار الشعر لمحمد بن طباطبا العلوي : دراسة وتحقيق الدكتور محمد زغلول سلام مشاة المعارف بالاسكندرية .

(غ)

- ٣٤ — الغربال : لميخائيل نعيمة : مؤسسة نوفل . بيروت : ط ١٢ — ١٩٨١ م

(ف)

- ٣٥ — فصول في الأدب والنقد : دكتور طه حسين .
- ٣٦ — فكرة النظم بين وجود الإعجاز في القرآن : ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٩٥ هـ — ١٩٧٥ م

- ٣٧ — في الأدب الحديث : للاستاذ عمر الذسوقي : دار الفكر العربى
- ٣٨ — في الأدب والنقد : للدكتور محمد مندور : ط ١ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٦٨ هـ — ١٩٤٩ م .
- ٣٩ — في علم النفس : الأستاذ حامد عبد القادر
- ٤٠ — في الميزان الجديد : للدكتور محمد مندور : دار نهضة مصر للطبع والنشر — القاهرة

(ق)

- ٤١ — القاموس المحيط للفيروز أبادى
- ٤٢ — القاضى الجرجانى : دكتور احمد احمد بدوى : دار المعارف : ١٩٦٤ م
- ٤٣ — قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : للدكتور بدوى طبانة : الانجلو المصرية
- ٤٤ — قضايا النقد، الأدبى بين القديم والحديث : دكتور محمد زكى العشماوى : ط ٣ ١٩٧٨ : الهيئة المصرية العامة للكتاب — فرع الاسكندرية

(م)

- ٤٥ — مذاهب النقد وقضاياها : دكتور عبد الرحمن عثمان : ط ١ — ١٣٩٥ هـ — ١٩٧٥ م
- ٤٦ — مفهوم الشعر : دراسة فى التراث النقدى : دكتور جابر عصفور — دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة .
- ٤٧ — مقدسة لدراسة بلاغة العرب للأستاذ احمد ضيف .
- ٤٨ — المعقول واللامعقول فى تراثنا النقدى : دكتور زكى نجيب محمود : دار الشروق
- ٤٩ — متعجم الأدباء لياقوت .
- ٥٠ — المغنى فى ابواب التوحيد والعدل : ج ١٦ وزارة الثقافة : تحقيق الاستاذ أمين الخولى
- ٥١ — منهاج البلغاء وسراج الأدباء : تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوخة : تونس ١٩٦٦ م

٥٢ — الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري : تحقيق السيد احمد حقيقر : ط ٢٠ دار المعارف ١٣٩٢ هـ — ١٩٧٢ م

٥٣ — الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : للمرزباني : جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة — ١٣٤٣ هـ .

(ن)

٥٤ — نزهة الالباء في طبقات الأدباء لابن الانباري : تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم دار نهضة مصر للطبع والنشر .

٥٥ — نصوص من النقد العربي : للدكتور محمود الريعى : ط دار المعارف

٥٦ — نظرية عيد القاهر في النظم . للدكتور درويش الجندي

٥٧ — النقد الأدبي للأستاذ احمد امين — مكتبة النهضة المصرية

٥٨ — النقد الأدبي الحديث : للدكتور محمد غنيمي هلال : دار الثقافة — بيروت

٥٩ — النقد العربي للدكتورين عبد المنعم تليمة ، وعبد الحكيم راضي : ١٩٨٤ م دار الثقافة للنشر والتوزيع .

٦٠ — نقد الشعر لقدامة بن جعفر : تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي : ط ١ مكتبة الكليات الأزهرية .

٦١ — النقد المنهجي عند العرب : للدكتور مندور — دار نهضة مصر للطبع والنشر .

٦٢ — من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : للأستاذ محمد خلف الله احمد

٦٣ — الوساطة بين المتنبي وخصومه : تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى البجاوى ط ٤ — عيسى الباني الحلبي . .

ثانيا : كتب مترجمة :

- ٦٤ — حاضر النقد الأدبي : ترجمة للدكتور محمود الربعي : دار المعارف
- ٦٥ — فن الشعر لأرسطو طاليس : ترجمة وتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي
- ٦٦ — كتاب ارسطو طاليس في الشعر : تحقيق وترجمة الدكتور شكري عياد —
دار الحكمة للطباعة والنشر ١٣٨٧ هـ — ١٩٦٧ م
- ٦٧ — مبادئ النقد الأدبي — ريتشاردز . ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى بدوي
ط وزارة الثقافة والإرشاد القومي .
- ٦٨ — منهج البحث في الأدب واللغة . لانسون — ترجمة الدكتور محمد مندور دار
العلم للملأين — بيروت
- ٦٩ — نظرية الأدب : رينيه وليك واوستن وارين : ترجمة محي الدين صبحي —
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشقة .

ثالثا : مراجع أجنبية :

- Geaffrey Leech Semantics Penguin Book Ltd, 1974 — ٧٠
- I.A. Richards Principles Criticism London. 1928 — ٧١
- Rene Wellek and Austin Warren Theory of Literature. Penguin Book 1949 — ٧٢
- S.T. Coleridge on the Imagination from chap. XIII. Biographia Literaria 1817 — ٧٣
- S.T. Coleridge « Words Worth » Theory of Diction. From Biographia, Chapter 17 1817. Reprinted in English critical Essays Anglo Egyptian . Book shop Cairo. 1974. — ٧٤

رقم الايداع ٨٥/٤٤٥٨
الترقيم الدولي ٠ - ٢٠٧ - ١٠٣ - ٩٧٧ ISBN

